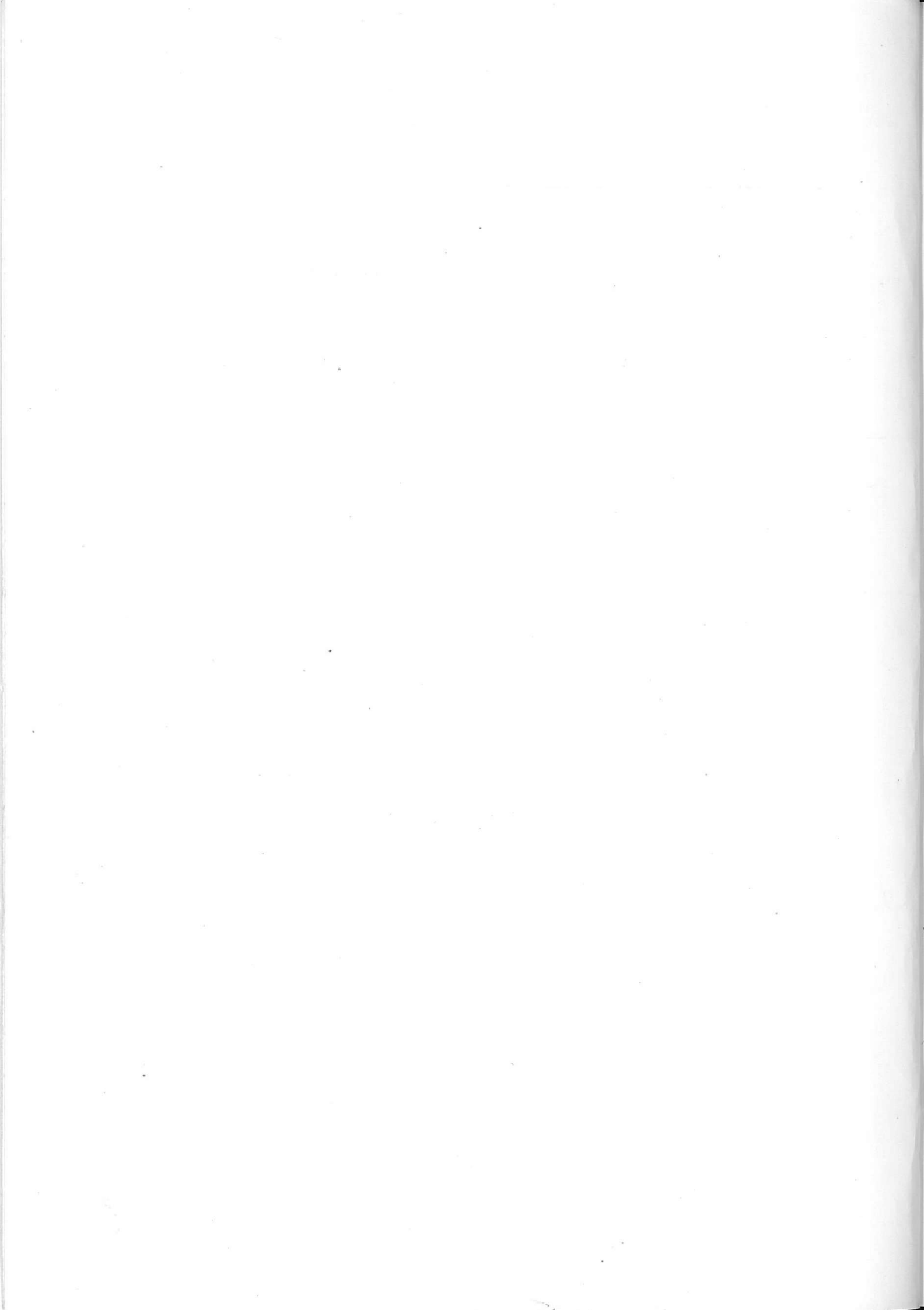

PROUDY ČESKÉ UMĚLECKÉ TVORBY

19. STOLETÍ

SMÍCH V UMĚNÍ



P R O U D Y Č E S K É U M Ě L E C K É T V O R B Y

19. S T O L E T Í

S M Í C H V U M Ě N Í

Ústav pro hudební vědu ČSAV

Ústav dějin umění ČSAV

Český hudební fond

Československá vědecká společnost pro estetiku

Praha 1991

Sborník sympozia pořádaného Ústavem teorie a dějin umění ČSAV
v rámci Smetanovských dnů v Plzni ve dnech 16. - 18. března 1989

V 3324



285/91

Symposium a sborník k vydání připravila Marta Ottlová
redakce: Marta Ottlová a Milan Pospíšil
překlad résumé: Magdalena Havlová

Na obálce použita koláž Jana Michla

OBSAH

	strana
Přednášky	
Jiří Dvorský	
Slovo úvodem	10
Jaromír Loužil	
Smích jako historickofilozofická kategorie?	11
Růžena Grebeníčková	
Sternovství v české próze	18
Helena Lorenzová	
Hra na krásný život	28
Vladimír Macura	
Klácelova teorie smíchu	37
Blanka Hemelíková	
Pomněnky z pouti humoru národním obrozením (Ke vztahu humoristické literatury a realismu)	43
Mojmír Otruba	
Termín "zábavná literatura" v českém obrození	48
Alexandr Stich	
Slovní hříčky v Havlíčkově publicistickém stylu	54
Jiří Kořalka	
Národní stereotypy v české a německé politické karikatuře	63
Helena Krejčová	
"Jsme všichni Češi, ale nemusí o tom nikdo vědět"	71
Dagmar Mocná	
Cesty a rozcestí politické satiry na přelomu 19. a 20. století	80

Anděla Horová Vždyť máme také umění! Humor a ironie v kritické reflexi umění 19. století u nás	88
Jiří Růžička Jak je smích možný?	94
Alena Macurová Reflexe smíchu a smích jako prostředek reflexe člověka a světa (Poznámka k Nerudovým Povídkám malostranským)	101
Petr Wittlich Inverze obrazu a obrtlík k smíchu	107
Věra Brožová Polohy humoru v próze Zikmunda Wintra	115
Petr Čornej Sakrální a úsměvné podoby husitské tradice	121
Jarmila Doubravová Zbraň osamělosti kontra husitský kolektiv	142
Lubomír Konečný Laokoon ve výtvarném humoru a satíře 19. století	147
Marta Ottlová - Milan Pospíšil Francouzská veselohra v kontextu české opery Smetanovy Dvě vdovy	156
Ivan Muchka Smích v architektuře Petřínské bludiště a jeho geneze	168
Jan Hozák Smích a stroj (Zamyšlení nad vztahem člověk a technika v 19. století)	172

Pavel Scheufler	
Úsměv ve fotografii 19. století (Poznámky k humoru na fotografiích)	178
Ivan Klimeš	
Biograf jako nový typ lidové zábavy	189
Jana Ševčíková - Jiří Ševčík	
O humoru v architektuře a umění	194
Josef Zumr	
Smích a metafyzika	200
Jan Lukeš	
Smích České moderny	204
Marek Nekula	
Koncept ironie u tzv. ironické generace 90. let	211
Alena Pomajzlová	
O bracích	215
Roman Prahľ - Vojtěch Lahoda	
Karikatura a umělecké dílo. Ke genezi moderního umění	221
Jaroslava Pešková	
Smích jako sociální skutečnost (K ontologii smíchu)	230
Diskusní příspěvky	
Jaroslav Douša	
Emigrace části Pražanů do Plzně od 15. století a satirický ohlas událostí roku 1866 v Praze a v Plzni	237
<i>7. Kolos 7. Někde a čího karikatur</i>	
Marie Pospíšilová	243
Nostalgický úsměv novoromantismu (K obrazu Hanuše Schwaigera "Člověk je tu" ze sbírek Pražského hradu)	246

Nikolaj Savický	
K. M. Čapek-Chod a ironie jako nástroj výtvarné kritiky	250
Résumé	253
Obrazové přílohy	280

Přednášky

Slovo tvodem

Jiří Dvorský

Vážení přátelé, dámy a pánové!

Zahajujeme dnes další Plzeňské sympozium, věnované humoru a smíchu v české kultuře devatenáctého století. Smích neznamenal a neznamená pouze osvěžení, v naší kultuře se vždy projevoval jako mocná zbraň. Smích je vyjádřením lidské svobody, proto jej totality nemají rády. Totality jsou vždy brutální, ale smíchu se bojí.

Smích má ovšem tragickou dimenzi. Není náhodou, že v dějinách byly často líčeny tragické události v humorné vizi. Příběhy Simplicissima se odehrávají v hrůzách třicetileté války, Švejk Jaroslava Haška v kataklysmatu první světové války. Poslední představení Osvobozeného divadla před jeho úředním uzavřením po vydání zákazu činnosti roku 1938 v Praze, byla to hra Hlavou proti Mihuli, bylo ukončeno písní, která do této hry nepatřila a jmenuje se Na shledanou v lepších časech. Tento závěr byl přijat diváky s bouřlivými ovacemi. Většina návštěvníků tohoto historického představení se však již nikdy lepších časů nedožila, mnozí brzy zmizeli v nacistických koncentračních táborech.

Přál bych sobě i Vám, aby naše dnešní sympozium, které zahajujeme, bylo takovou předzvěstí nových, lepších časů. Děkuji Vám za pozornost.

Smích jako historickofilozofická kategorie?

Jaromír Loužil

Jakkoli absurdní se zdá na první pohled téma naznačené názvem těchto kusých reflexí, lze uvést několik pokusů o historickofilozofické uchopení či interpretaci fenoménu smíchu. Zastavím se u tří z nich.

I. Nebyl snad člověk mj. definován jako jediný živočich, který se směje,¹⁾ jako homo ridens? A nevymezuje tedy smích jako antropologické specifikum "lidskou epochu" ve vývoji kosmu, v dějinách planety Země nebo aspoň živočišstva? - Totéž by bylo lze ovšem říci i o pláči; smích a pláč představují jen dva póly složitě strukturované lidské emocionality. Proto bychom měli v paralele k animal rationale (homo sapiens) spíše mluvit o animal sentimentale (homo ridens et flens). Avšak pokusy definovat člověka kromě rozumem též jeho citovostí vážně zpochybnili novodobí filozofové jazyka. J.G.Herder, jak známo, viděl specifikum člověka v jazyku jako produktu i nástroji jeho racionality. W.Köhler a E.Cassirer²⁾ však přesvědčivě ukázali, že v jazyku lze rozlišit dvě odlišné roviny, vlastně dva jazyky: jazyk emocionální, na němž se do jisté míry podílejí i zvířata, a jazyk predikativní, výlučné vlastnictví, a tedy i specifickou diferencí druhu člověk. Pro naši úvahu z toho plyne - zjednodušeně řečeno: i zvířata se smějí.

Ale kdyby nebylo této negativní instance, smích jako charakteristika člověka nevyhovuje naší potřebě. Vyčleňuje člověka z ostatního živočišstva a v nejlepším případě tak konstituuje lidské dějiny v rámci vývoje přírody, ale nenabízí nám žádný klíč k výkladu osudů člověka uvnitř jeho dějin - tedy to, co se obvykle považuje za vlastní úkol filozofie dějin. (Přísně vzato má dějiny jen člověk; o dějinách vesmíru, přírody můžeme mluvit pouze v přeneseném smyslu; a o nějaké filozofii dějin přírody již vůbec ne.) II. Dějiny lidstva vykazují nepochybně mnoho jevů, jež jsou k smíchu (i k pláči). Tím ovšem přecházíme od smíchu jako lidské reakce na určité historické poměry a události, k těmto poměrům a událostem samým, od smíchu k směšnému. Zde se ukazuje potřeba rozlišit pozitivní a negativní smích. Směšné je předmětem negativního smíchu, posměchu a výsměchu; zcela jiného rodu je smích pozitivní, smích

jako výraz radosti a štěstí.

Není bez zajímavosti, že filozofie a estetika věnovaly v minulosti pozornost téměř výlučně jen negativnímu smíchu (a odpovídajícím uměleckým žánrům - humoru, satíře, karikatuře, parodii, komedii atd.). Směšný předmět je přitom vesměs chápán jako onticky defektní, vnitřně nedosta-
tečný, nerozumný. To se táhne od Platóna a Aristotela až do nové doby.³⁾ Hegel vidí základ směšnosti v rozporu mezi jevem a jeho podstatou, jímž se jev sám nakonec ruší.⁴⁾ F.T.Vischer ještě podtrhuje metafyzický ráz směšného, když je vysvětluje jako "zweckloses Handeln des Weltgeistes" (kolizi vznešeného s nahodilou maličkostí, přičemž za obojím stojí jeden a týž subjekt).⁵⁾ Ne vše, čemu se lidé smějí, je ovšem takto objektivně směšné. Již antika se dívala s despektem na hlupáky a blázny, jímž se zdá všechno směšné, protože ulpívají na povrchu jevů: Per risum multum debes cognoscere stultum!

Vraťme se však k dějinám, či lépe k směšnému v dějinách. Z filozofickohistorického hlediska nás ovšem nezajímají historické anekdoty, nýbrž pouze směšnost založená na vnitřní inkongruenci poměrů, událostí a osobností, kterou se zákonitou nutností vyjevuje právě proces dějin. S takovými jevy se setkáváme zejména na předělech epoch, sociálně ekonomických formací, kulturních stupňů, uměleckých slohů apod. Vnitřní nesou-
lad, rozpornost a nepravdivost, jež vyvolávají náš smích, plynou přitom z přetrvávání určitých historicky konkrétních jevů beze změny i mimo rámec jim adekvátních historických podmínek. Směšný je nepoctivý tradi-
cionalismus, za nímž se skrývá oportunní epigonství, vědomý plagiát nebo -
třeba i nechtěná - parodie. Jako příklady lze uvést pseudohistorické slo-
hy v architektuře, ať jsou to románská kasárna, gotické porodnice a barok-
ní činžáky 19.století, nebo renesanční či klasicistické paláce socialis-
tické architektury 50.let 20.století. Analogické příklady by bylo možno
snadno vyhledat i v dějinách malířství, hudby a literatury. Pokračovat
v určitém životním stylu a hodnotové orientaci i za hranicemi jejich his-
torické platnosti mohou však také lidé ve svém praktickém životě. Nepře-
konaný příklad umělecké reflexe takového životního postoje představuje
nepochybně Cervantesův Don Quijote. Z jiného úhlu pohledu odhaluje "husit-
ství" českého maloměšťáka druhé poloviny 19.století Svatopluk Čech ve Vý-
letu pana Broučka do 15.století. V politice věnoval zvláštní pozornost
historicky směšnému K.Marx ve svém 18.brumairu Ludvíka Bonaparta. Marx
cituje Hegela, který kdesi řekl, že velké historické události a osoby se
v dějinách vyskytují takřikajíc dvakrát,⁶⁾ a poznamenává k tomu: "zapo-
mněl jen dodat: jednou jako tragédie, podruhé jako fraška".⁷⁾ Jako pří-
klady pak Marx uvádí starozákonní jazyk a kostýmy, do nichž se oblékali
aktéři anglické revoluce (Cromwell), vystupování protagonistů Velké fran-
couzské revoluce (Desmoulins, Danton, Robespierre) ve stylu římské repub-

liky a Napoleonův pokus o evokaci ducha římského císařství. Těmto osobnostem a událostem neubírá však jejich historizující autostylizace na velikosti; nesnažily se totiž zastřít vypůjčeným patosem minulých bojů svou vlastní malost a zbabělost, nýbrž čerpaly z jejich heroismu posilu pro své vlastní, velmi opravdové revoluční zápasy. Jinak tomu bylo v případě Ludvíka Bonaparta, jehož repríza státního převratu Napoleona I. byla opravdu jen fraškou. Směšnost, smích se tak stávají pro Marxe jakýmsi indikátorem absence revoluční substance ve zkoumaných dějinných událostech a jevech.

I když však oceníme heuristický, popř. hermeneutický význam smíchu a směšného v historiografii, sotva mu přiznáme status historickofilozofické kategorie. Označuje totiž jen jistou etapu vývoje mnoha procesů opakujících se vždy znovu v nejrůznějších historických obdobích a souvislostech (totiž onu etapu, kdy se daný jev dostává ve svém vývoji do rozporu se svými vlastními předpoklady), ale nesituuje tento jev - jak bychom očekávali v duchu tradiční filozofie dějin - v konkrétním historickém časoprostoru jako neopakovatelný, kvalitativně nový stupeň. V dějinách lidstva jako celku se může jen jednou odehrát drama vykoupení a spásy, jen jednou se v nich může uskutečnit absolutní duch, jen jednou mohou dospět k dokonalé společnosti prosté útisku a vykořisťování. Tuto okolnost by měla vyjadřovat kategorie činící si nárok na označení kategorie historickofilozofické. Negativní smích (směšnost) z tohoto hlediska neobstojí.

III. Zbývá zvážit event. historickofilozofický význam pozitivního smíchu, smíchu jako projevu radosti a štěstí, jako výrazu bezvýhradného přitakání a ztotožnění s daným stavem či perspektivou historického vývoje. I když je pravda, že starověk a středověk se zabývaly převážně jen negativním smíchem, neznamená to, že by neznaly i pozitivní smích, smích šťastný. Démokritos si např. vysloužil přízvisko "smějící se filozof",⁸⁾ protože smysl života spatřoval v blaženosti spočívající v pokojné a veselé mysli. Starý zákon obsahuje pak pozoruhodné verše: Tempora dolendi sunt, tempora certa gaudendi... V kralickém překladu vystupuje ještě výrazněji do popředí spojení smíchu a radosti: je "čas pláče a čas smíchu, čas smutku a čas proskakování".⁹⁾ Toto "proskakování" je v naprosté shodě s moderní definicí radosti a štěstí. Podle Tatarkiewiczze jsou to "příjemné pocitové stavy mimořádné intenzity", při nichž "lidé svoje city projevují nahlas, mají sklon skákat, tleskat rukama" atd.¹⁰⁾ Nové a důležité je však na oné biblické formulaci, že virtuálně překračuje horizont individuálního života; mluví-li o pláči a smíchu, nejde jen o pomíjivé okamžiky v životě náhodného jednotlivce, nýbrž také o osudy izraelského kmene a zástupně tedy celého lidstva. "Čas smíchu" (tj. čas radosti a blaženosti) je zabudován do židovsko-křesťanské eschatologie, stává

se konečným cílem světově historického dramatu spásy a vykoupení.

Již antická mytologie vnesla do konceptu smíchu prvek transcendence; "homérský smích" věčně blažených bohů má své místo za hranicemi tohoto světa, na Olympu.¹¹⁾ Židovsko-křesťanská eschatologie dává této transcendenci historický rozměr; věčná blaženost, jejímž výrazem je radostný smích, není sice z tohoto světa, charakterizovaného naopak jako "slzavé údolí", nicméně je člověku přislíbena - po posledním soudu - v ráji.

Filozofie dějin je, jak přesvědčivě ukázal K.Löwith, pouze sekularizovaná eschatologie.¹²⁾ Touto cestou se stává - jak se aspoň zdá - radostný smích výrazem naplnění a dovršení dějin lidstva jako smysluplného procesu, a tedy historickofilozofickou kategorií. Tak jako byl smích v kontextu náboženských učení metonymickým pojmenováním zmrtvýchvstání a vzkříšení k věčné blaženosti, obrazem spásy a vykoupení, křesťanského ráje či islámské "džannat" atd., označuje nyní v souladu s tou kterou dějinně filozofickou koncepcí uskutečnění rozumu v dějinách - nastolení vlády svobody, rovnosti a bratrství - překonání odcizení práce a odstranění vykořisťování člověka člověkem - příchod věku všeobecné hojnosti a blaženosti. Na tyto historickofilozofické a sociálně politické představy volně navazují nebo je jen doprovázejí četné utopické projekty a umělecké vize budoucí říše štěstí a radosti velmi různé úrovně a kvality, od klasických sociálních a politických utopií přes sektářské experimenty všelijakých chiliastických obcí až po vulgárně demagogické akce typu "Kraft durch Freude"; anebo ve sféře umění od Schillerovy-Beethovenovy Ódy na radost přes operetní Zemi úsměvů (Lehár) až po propagandistické románové či filmové fikce, jako byl Rytíř zlaté hvězdy (Babajevskij) nebo Kubánští kozáci. Paradigmatem takového uměleckého díla by mohla být Tarkova fiktivní poema Třista procent štěstí.¹³⁾ Objevují se ovšem i umělecká díla krutě sebekritického prozření. Ch.Wolfová např. líčí práci kolektivu vědců na přísně tajném projektu pod krycím názvem TOMEGL (= Totales Menschenglück) a ukazuje, jak nepochybně humanistická snaha dovést společnost "k totálnímu štěstí" vede v praxi k odlidštění člověka.¹⁴⁾

Existují ovšem též historickofilozofické koncepce kladoucí říši štěstí a smíchu na počátek dějin lidstva - sem patří "zlatý věk" antiky či starozákonní zahrada Eden, ale i rousseauovská představa "blaženého divocha" ožívající se ještě v idealizaci prvobytně pospolné společnosti. Do jisté míry to platí např. i o Bachtinově pojetí středověké smíchové kultury jako reliktu svobodného předtřídního života lidu.¹⁵⁾ Avšak všechny tyto minulostní utopie ustoupily pod tlakem novodobého sociálně politického vývoje, "endgeschichtlich" orientované filozofie dějin a povrchního pokrokářství buď zcela utopiím budoucnostním, nebo klesly na pouhý předobraz příští ideální podoby světa a reprezentují tak jakoby jen stav, který je třeba - na vyšší úrovni ovšem - opět obnovit.

Původní "biblische Heilsgeschichte" byla předmětem víry a vymykala se přímé racionální kritice; jakmile však filozofie dějin přenesla království boží z onoho světa na zem, do reálné perspektivy dějin lidstva, vyvstala řada teoretických a praktických problémů, které nebylo možno obejít nebo odbýt odkazem na boží zjevení. Již nevěrohodnost většiny utopických projektů dokonalé a šťastné společnosti, říše radostného smíchu, a nepřesvědčivost uměleckých děl, která se ji pokoušela oslavovat jako již realizovanou, signalizovaly pochybenost pokusů vytrhnout smích z dialektické jednoty lidské emocionality a hypostazovat ho jako cíl dějin. Vzájemné odtrhování pólů radosti a smutku, smíchu a pláče a jejich historická kontrapozice vede k nebezpečným, ano tragickým důsledkům. Znepokojujovat by nás měly též chmurné rysy mnoha sociálních utopií. Např. cílem Bolzanova "nejlepšího státu" je sice všeobecná blaženost, ale příznačně počítá s cenzurou a policií, tělesnými tresty a pranýřem, nevylučuje dokonce ani trest smrti.¹⁶⁾ Na zákonitou souvislost euforického přitakávání "radostným zítřkům" s politickými represemi poukázal v sarkastické nadsázce A. France na příkladu jakobínského teroru: kdo věří v přirozenou dobrotu člověka a v jeho povolání ke štěstí, nutně prý dospěje k přání většinu lidí pobít.¹⁷⁾ Od dob Velké francouzské revoluce přinesly dějiny řadu otřesných dokladů správnosti Franceova postřehu; stačí připomenout "Stalina a Beriju, kteří vybudovali koncentrační tábory ve 'státě štěstí všech pracujících'" (J. Ščerbak).¹⁸⁾ Je-li tedy smích pojat jako historickofilozofická kategorie, stane-li se pro určitou dějinnou epochu takříkajíc povinným, následuje mu, či spíše provází ho s tragickou nutností pláč a skřípění zubů.

Člověk musí zůstat - bez újmy snah o zlepšení svého údělu a postavení ve světě - nejen intelektuálně, ale i emocionálně celistvou bytostí vnímavou pro radost i žal, schopnou smíchu i pláče. Jednoho není bez druhého. Jejich plodné napětí je základem integrity vnitřně bohaté lidské osobnosti i motorem jejího stálého rozvoje, a tak předpokladem veškeré kultury a umění.¹⁹⁾ Z pouhé blaženosti, neřku-li legrace, žádná katarze nevzejde.

Přihlédneme-li k věci blíže, zjistíme, že už samo naše - byť jen pomocné - rozlišování pozitivního a negativního smíchu (jako dvou druhů smíchu vůbec) je zavádějící. Zcela mylné by pak bylo považovat pozitivní smích za něco vyššího, hodnotnějšího, než je smích negativní. Ve skutečnosti je tomu právě naopak. To, co jsme označili jako pozitivní smích, tj. spontánní, nereflektovaný projev veselí a radosti, nepřekračuje meze pouhé emocionality, která není výlučným vlastnictvím člověka. Již Darwin konstatoval, že s projevy analogickými smíchu se lze setkat i u opic.²⁰⁾ Teprve negativní smích je "generickým rysem" člověka, dělá "člověka z oblasti živého tvorstva člověkem", protože je zároveň "výrazem rozumu,

intelektu" (V.Černý).²¹⁾ Je to smích vyrůstající z kritické reflexe, ze svobodného poznání; tímto smíchem demonstruje člověk svou převahu nad nerozumnými, protismyslnými, tedy směšnými věcmi a poměry - a protože takovými mohou být přísně vzato jen věci a poměry jeho vlastního, lidského světa, demonstruje člověk tímto smíchem svou převahu nad sebou samým.

Smích tedy není v žádné své podobě historickofilozofickou kategorií, je však - zejména tzv. smích negativní - kategorií antropologickou, či ještě lépe morální. Není to totiž pouhý stav nebo vlastnost, nýbrž úkol člověka. Se ztrátou smíchu pozbývá člověk schopnost být člověkem, tj. překonávat neustále sebe sama. Se ztrátou schopnosti smíchu ztrácí člověk svou lidskou důstojnost.

- 1) Aristoteles, O duši, kn.III, kap.10, 11. - Praha 1942, s.105, 108. - Ch.Darwin, The expression of emotions in man and animals. London 1943, s.169.
- 2) E.Cassirer, Die Philosophie der symbolischen Formen. Berlin 1929, Band III, s.237 n.
- 3) Platón, Zákony. Praha 1961, s.199. - Aristoteles, Poetika. Praha 1929, s.15. - V.J.Propp, Problemy komizma i směcha. Moskva 1976; Propp zná pouze "nasměšlivyj směch", tj. negativní smích (s.15).
- 4) G.W.F.Hegel, Ästhetik. Berlin 1955. s.1074.
- 5) F.T.Vischer, Kritische Gänge. Leipzig 1922, Band 4, s.126.
- 6) Marxem zmíněný výrok nelze u Hegela doložit. Pokud Hegel v dějinách na opakování naráží, nepovažuje je za znehodnocení, nýbrž za zhodnocení dané události: Napoleon byl dvakrát poražen, Bourbonové dvakrát vyhnáni; to, co se poprvé jevílo jako možné a náhodné, bylo podruhé potvrzeno jako skutečné a nutné. Podobně byl abstraktní liberalismus ve Francii, Itálii a Španělsku dvakrát nastolen a dvakrát zbankrotoval; opakování jenom potvrdilo, že to byl falešný princip. Viz G.W.F. Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, Werke 12. Frankfurt a.M. 1970, s.380 a 535.
- 7) K.Marx, Osmnáctý brumaire Ludvíka Bonaparta, v: K.Marx-B.Engels, Spisy VIII. Praha 1960, s.141.
- 8) H.Diels (ed.), Fragmente der Vorsokratiker. Berlin 1906, s.420 (55 B 191) a 426 (55 B 230). Démokritovo přízvisko "smějící se filozof" ovšem vzniklo mylnou interpretací poslední uvedeného zlomku v pozdní antice. Viz G.Löwe-H.A.Stoll, Die Antike in Stichworten.

Leipzig 1967, s.82.

- 9) Písmo svaté, kn.Kazatel III, 4.
- 10) W.Tatarkiewicz, O šťastí. Bratislava 1973, s.73.
- 11) Homér, Odysseia, VIII, 326; Ilias, I, 599.
- 12) K.Löwith, Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Stuttgart 1952, s.11, 14 a 186.
- 13) D.Tatarka, Démon súhlasu. Bratislava 1963, s.18, 46 n., 70.
- 14) Ch.Wolf, Neue Lebensansichten eines Katers, v: Gesammelte Erzählungen. Berlin 1989, s.140 nn.
- 15) M.Bachtin, François Rabelais a lidová kultura stredoveku a renesance. Praha 1975, s.9 nn. a 367 n.
- 16) B.Bolzano, Das Büchlein von dem besten Staate, Kap.XXVII., v: B.-Bolzano-Gesamtausgabe, Band II, 14 (Sozialphilosophische Schriften). Stuttgart 1975, s.106 n. a 135 n.
- 17) A.France, Názory pana Jeronýma Coignarda, v: Traktér u královny Pedauky... Praha 1977, s.222.
- 18) J.Ščerbak, Černobyl. Světová literatura 1989, č.3, s.45.
- 19) E.Cassirer, Esej o člověku. Bratislava 1977, s.255 n. Cassirer teoreticky zobecňuje přesvědčení mnoha umělců a teoretiků umění, že velké umění není ani jen veselé, ani jen smutné, nýbrž předpokládá vždy "celou škálu lidských citů".
- 20) Ch.Darwin (cit. v pozn.1), s.169 n.
- 21) V.Černý v doslovu k H.Bergson, Smiech. Bratislava 1966, s.141.

Sternovství v české próze předbřeznové

Růžena Grebeníčková

Oldřich Králík měl výhrady k Cikánům. Podle něho je nenapsal Mácha. Románek vznikl až po básníkově smrti. Toto tvrzení opíral o argumenty a důkazy, a ty nebyly vyvráceny, jak namlouvá čtenářům autor melantrišského svazku Karel Hynek Mácha z roku 1984. Zde se jimi nebudeme zabývat. Důležitý je pro nás jen Králíkův odkaz k nesourodosti – pro nezatížený pohled zjevné – próz první poloviny roku 1834 a výtvoru údajně z podzimu a zimy 1835. Cožpak je možný, ptal se Králík, takový regres, jaký znamenají Cikáni proti skvělému Křivokladu?

T a j e m s t v í K ř i v o k l a d u

Tím se dostáváme k otázce, jak vlastně dnes čteme Křivoklad, a to znamená také, jak jej literární historik zařazuje, jak ostře jej vidí. Lze odpovědět: eklekticky. Rozpačitě a nedůsledně se v některých bodech přidrží poslední velkých studií k tématu: něco si vybírá z Vodičkovy mimořádné práce Počátky krásné prózy novočeské, která objevila český preromantismus,¹⁾ na rozdíl od operování vágní obecninou romantismu a od výhradního spínání české předbřeznové literatury s vzory německými (v tomto ohledu jde česká literární věda osmdesátých let opět zpět před Vodičku, oprašuje staré přibližnosti) uvedla do hry francouzský, tedy evropský model, něco naopak z Krejčího příspěvku z téměř stejné doby po roce 1945 o Katu, velkém inkvizitoru a doktoru Hilariovi (do šedesátých let zůstal v rukopise²⁾), ostatně rovněž, i když z jiného zorného úhlu, orientovaného proti tradovanému německému k evropskému kontextu.

Z těchto dvou zdrojů se sice čerpá, ale jen potud, pokud to vyhovuje propagaci všeobecných koncepcí realismu, romantismu apod. Současně se však respektuje platnost charakteristiky, která vznikla před Vodičkou a Krejčím a která je s jejich přínosy v jisté kolizi: hledá totiž v Křivokladu poetiku německé romantiky *avant la lettre*, mluví o romantické ironii, fragmentárnosti, grotesknosti jako literárním principu. Na rozdíl od eklektika osmdesátých let, který odbude Dosloví jen jako nějaký appendix povídky: "Dosloví samo lze vykládat literárně jako

'romantickou ironií', stavějící proti vážnému obrazu v povídce s a m e pitvornou zábavu, zdůrazňující literární původ a literární p r o b l é m y povídky." (proloženo R.G.),³⁾ zastánce této výslovné filiace Křivokladu s německou romantickou teorií však Dosloví k němu nepovažoval za věc tak docela zanedbatelnou a inklinoval k tomu, vidět v ní součást - integrální - samotného textu.⁴⁾ K tomu se kloní také komentář k druhému svazku kritického vydání Spisů z roku 1961, který široká duše máchovského vykladače z osmdesátých let považuje také za směrodatný. Ten podává závazný extrakt z Mukařovského - o něm byla řeč - takto: "Zdánlivě snad nemá Dosloví s povídkou Křivoklad nic společného - proto vydavatelé K (Spisy KHM u Kobra 1861) Dosloví vynechali a otiskli je až v Nástinu životopisném (s.447-456) -, je to však zase jeden z četných romantických protikladů, kdy Mácha důsledně a cílevědomě staví vedle scén tragických scény groteskní, ironické a pitvorné (Mukařovský)."⁵⁾ Dokladem toho, že lze disparátní postoje k věci nakonec libovolně mísit, jen když zůstane vážnost významného hlasu nedotčena, je i to, jak platí Mukařovský za autoritu i pro Karla Janského, který ve stejné době, roku 1937, obrátil pozornost k Dosloví, aby z něho vyluštil zase Tajemství Křivokladu⁶⁾ a prokázal tak pohodlnějším literárním historikům neocenitelné, i když jimi jinak dnes málo ceněné služby, neboť dovětek k povídce je plný narážek "pro zasvěcence z kruhů literárních a studentských, kteří jediné mohli jej plně vychutnati".⁷⁾ Touto pamětihodnou větou komentář anticipoval nedávný stav, kterého se níže ještě dotkneme a který při tzv. modelovém pojetí obrozené kultury preferuje z obecných zásob vytvořené představy o podobě dobové literární vzdělanosti, představy zákonitě falešné, jsou-li čistě závislé na znalostech (většinou redukováných) autora, který je hlásá. (Bohužel, podobný rozhled po literárně historickém materiálu Máchova okolí poznamenal i obě práce, vědomé si, každá po svém, většího významu Dosloví, než mu byla obvykle přiznávána: příspěvek máchovského nadšence i úvahy autority rovným dílem⁸⁾). Z velké části byly díky neúnávnému Janskému narážky v textu objasněny, ale ta hlavní, z posledního úseku Dosloví, tam kde se umně a žertovně, hravě, se sugerováním utajených významů proplétá promluva kapucína - je jí citace z Bible - s promluvou vypravěče, jenž poučuje oba studenty z dostavníku o smyslu Křivokladu, zůstala nadále problematickou.

Janský se upnul k zmínce o hvězdičkách, spisovatelem "nasázených pro osvětlení některých zatemnělých míst", jak to již učinil "pan Langer ve svém Bohdaneckém rukopise" (sic!) a připojil k ní krkolomně složitý výklad: podle něho jde o svého druhu zašifrovanou půtku s pověstným cenzorem Zimmermannem a studentskou legraci z jeho spisku o Janu Nepomuckém (tím rozhojnil historky o členu křižovnického řádu s oblibou tradované). Podařilo se mu vyřešit dvě místa z Křivokladu, kde je namísto hvězdiček

pět teček, jen z poloviny. Připustil proto přece jen možnost obecnějšího a vznešenějšího vysvětlení tajemství z Dosloví, jak jej podal Mukařovský: Máchovou polemikou s klasickou uceleností ve prospěch romantické fragmentárnosti. I Mukařovského snaha, uvidět v textu umně vinterpretovaný básnický program, trpí však kombinační složitostí, ač k ní nebylo tentokrát třeba důkladných rešerší, postačilo Walzelovo shrnutí zásad německé romantiky. Třebaže tento pokus přešel do povinného hodnocení Křivokladu i s Doslovím, nemá tak daleko k starým interpretacím, které chtějí vidět v Máchových básních - Aniž křičte, znělka Jest osud pěvcův - za každou cenu básníkovy vyznání z vlastní poetiky (v první básni viz dokonce prý zpochybnění obrozeneckého hnutí, jako by se Mácha vůbec kdy takto vyznával).

Obrat do bezradného čtení závěrečného úseku Dosloví vnesl až znalec Sterna a překladatel Tristrama Shandyho. Kupodivu Wellek, jehož studie Mácha a anglická literatura⁹⁾ se zdála vyčerpávající, si nevšiml v Zápisníku z počátku roku 1833 záznamu o četbě Sentimentální cesty v německém překladu. Objevil ji v šedesátých letech teprve Skoumal, kterého pod titulem Yoricks empfindsame Reise nezmátlo jméno Yorick jako Janského. Tím byl však pro Skoumala dán pokyn hledat sternovské stopy u Máchy dále: mohl proto spolehlivě doložit, že záhadné hvězdičky z Dosloví s odkazem k Langrovu Bohdaneckému rukopisu jsou narážkou na Sternův způsob, jímž hvězdiček v Tristramu Shandym použil.¹⁰⁾ Cenu zjištění - a Skoumal je nadto rozšířil o další (tak např. upozornil na Sternovu čepičku s rolníčkami v Řeči, která pochází z počátku roku 1834¹¹⁾ a která je pro Dosloví důležitá; v poznámce pod čarou se na ni naráží, když se mluví o básníkových nezdarech, jakmile se odhodlá psát (sternovským) "veselým a rozmarným slohem") - naše bohemistika celých dvacet let nehodlala uznat. Neplatí to pro komentář ke třetímu svazku, jehož autoři si jsou Skoumalova přínosu vědomi, přesto však nelení Karel Dvořák hledat motivaci k četbě Sentimentální cesty a ihned ji také nalézá: Mácha mohl být upozorněn na Sterna v V.svazku Goethových Nachgelassene Schriften.

Představa o Máchově osamocenosti uprostřed české kultury třicátých let (dnes dokonce od základu zpochybňované v návalu jakéhosi pocitu méněcennosti jako pouhého volního aktu, touhy po reprezentaci), ať triviální, je stále tak svůdná a nedůvěra k osamocenému anglistovi tak velká, že jeho implicitní odkaz, aby se pátralo po Sternovi také v Máchově okolí, si literární historik vůbec nepřipustil. Kdyby to byl udělal, muselo mu být rázem zřejmé, že zájem o Sterna, doložený přece i výpiskem z Pantheonu v Zápisníku, není tak velice ryze individuálním zájmem izolovaného jedince, který předběhl ve své době svou společnost, nýbrž naopak, že jde o jeden z vyhraněných projevů dobového literárního povědomí, a to širšího, evropského. Nutno se tedy smířit s tím, že se s ním setká-

váme i v Čechách.

I do české literatury sahá tedy nová reprodukce oživeného ohlasu Tristrama Shandyho, charakteristická pro úvod třicátých let a především pro jejich mladou generaci. I Mácha - a nyní můžeme již říci i Langer - se tedy podílejí na exkluzivní dobové vzdělanecké zasvěcenosti v oné příznačné podobě, jakou si tato s sebou nese. Používá se aluzí: korespondence lidí stejné duchovní ražby spočívá v tom, že si přes hlavy nechápavých - a k nim se hrdě hlásí i máchovští experti posledních let - sdělují, na jakém utěšeném blahu společně participují. Tak se pokračuje v tradici zkomolených citátů, provokativně předhazovaných neznalým čtenářům a adresovaným těm, kdo žertu autorovu rozumějí.

Nezbývá tedy než uzavřít: jsou-li v literatuře třicátých let běžné narážky, jako ta Büchnerova z úvodních replik komedie Leonce a Lena, na hodiny starého Shandyho, je v tomto období také zařazování předmluvy do středu děje, aby byla naráz přerušena romaneskní iluze, neklamným znakem toho, že spisovatele neminul román o Tristramu Shandym. Také Máchovo Dosloví je nedílnou součástí povídky Křivoklad a je nutné, aby byla povídka takto, jako celek, čtena. Jako případ nikoli romantické ironie, nýbrž českého sternovství. Dvacet let po Skoumalovi bylo nakonec přece jen souhrnně objasněno, že ohlasy Sterna v dobové české literatuře existují i na dalších místech, především u Langra, na kterého Mácha ukazuje, a sice nejen v Bohdaneckém rukopise, ale také, zcela nepokrytě, ve Dni v Kocourkově.¹²⁾ Vladimír Štěpánek je na Skoumala přísný, mentorský: "Dohady o znalosti Tristrama Shandyho (a o vlivu na Máchu) jsou založeny na vágních analogiích."¹³⁾ Neříká-li podezíravému znalci Sterna, Máchy a dobové české prózy (do zmatených představ o sentimentalismu, jaké jsou v posledních letech kolportovány z řad české literární teorie, vnesl názor o jeho opožděné české odrůdě, a to za tichého souhlasu naší bohemistiky) nic to, že Langer umisťuje předmluvu ke Dni v Kocourkově dovnitř textu a Mácha na jeho konec, vždy se známou preambulí, pak bude muset vzít zavděk dohadem založeným na vágní analogii: Langer podává tamtéž výklad o ryzkách, šemících, Pegasech v Čechách, konících, chcemeli, koníčcích.

S t e r n o v s t v í

Sternovství, ruský stěrnianstvo, je termín, který uvedl do zkoumání ruské prózy třicátých let devatenáctého století formalismus a mnil jím nejen prokazatelný vliv Tristrama Shandyho v tomto období, ale jev, k němuž jsme právě odkázali a který je blíže pojednán ve výše citovaném článku z roku 1985. Jeho opakovaný výskyt na materiále literárně historického okamžiku v Rusku se stává natolik nápadným, že, jakmile byl postížen a pojmenován, je ihned nutno s přihlédnutím k tomu, že jej najdeme i v dalších literaturách a jak nyní víme i v české literatuře dané chvíle,

uvidět v něm ideální případ pro srovnávací literaturu. Ejchenbaum, který jej zaznamenal na "staveništi, kde se rozhodovalo o dalších cestách ruského románu 19. století", a to u prozaiků ve své době módních, pak odsunutých, jako např. Veltman, Odojevskij, přišel až o patnáct let později k zformulování věty o systému dobových literárních souvztažností neboli literárněhistorického kontextu, uvnitř kterého lze sbližovat autory často málo souměřitelné, a to bez ohledu na jejich přímé kontakty.¹⁴⁾

Z hlediska srovnávacího je zajímavé, že Ejchenbaum viděl již ve dvacátých letech vztahy mezi dvěma literaturami jako věc výslovně literárního, ba konstruktivně literárního pořadí, nikoliv tedy jako věc látkovou, motivickou a tématickou, jak ji chápal v téže době ještě Vinogradov. Tak ovšem vystupuje do popředí, že cizí vliv neznamená podlehnout, nýbrž aktivně postupovat, brát si z cizího. Implikuje tedy výběr toho, co si a u koho vzít. A může být v tomto pojetí i přihlášením k jisté metodě, postupům, jinde uvedeným do hry. Chceme-li, ovlivněný autor myslí v tomto případě čistě literárně. Což může být však motivováno nedostatkem: např. na půdě, kde se najednou s uměleckou prózou teprve začíná, kde si literární stavivo vynucuje krajní pozornost, autor musí vědět, co si s ním počít. Ovlivněný spisovatel myslí a cítí literárně, vybírá-li si jako vzor Sterna, v tom smyslu, jak to zachytili formalisté. Neboť podle nich jej Sterne také k cítění toho, co je psaní, k tematizaci samotné předmětnosti literárního díla, navádí.

Objev sternovství v ruské próze, která se jako umělecká teprve ustavuje, hledá si svůj jazyk, byl dán moderním pojetím literatury jako formálního řádu. Sterne byl pro formalisty velikým geniálním autorem. Právě on obnažoval postupy, jimiž se dílo dělá. V tomto smyslu nelze proto redukovat sternovství na známá klišé: oslovování čtenáře uprostřed děje, prostě vypravěč, který si bere slovo, rozjímá nad jednáním hrdiny nebo připojuje komentáře k jeho právě činěnému gestu, k zákrutům v toku událostí, rozhovor se čtenářem nad románovou situací, zatímco veškerý pohyb postav je na chvíli zastaven, aby byl poté, kdy domluva skončila, zase uveden do chodu, atp. atp. Užívá-li Langer v závěru Dnu v Kocourkově sternovský postup a vysvětluje-li, že rozmariná báhorka o babičce, která ho v nůši vzduchem odnese zpátky do Prahy - tak si tropí žerty -, byla připsána jen z ekonomických důvodů, aby se nějak vyplnila zbývající půlstránka, pak jde o gesto jiného řádu než výše popsané praktiky. Ze směšnosti se profiluje okamžitá situace píšícího. A do dvou pojmenování - čím jednodušeji, tím vrývavěji!, papír a černidlo (zaznamenejme, co všechno černá proti bílé konotuje), se zhušťuje celá její nepevnost. Do smíchu se mísí zvláštní melancholie. Z vtipu se prodírá ke slovu vědomí vlastní, konkrétní existence v tomto časovém bodu, na tomto místě. To

je i pravý pendant k ulpění na "papíru a černidle". Proti prázdné papírové bělobě tu stojí ten, který dělá literární výtvar svým rozhodnutím, z extrémního bodu, z ničeho. Ale do žertů smísených se steskem se promítá i cosi velmi věcného: formuluje se tu i trpká zkušenost z postavení spisovatele v Čechách roku 1832, o níž jsme ostatně tak dobře zpravováni v devátém paragrafu - Předmluvě! To, o čem budou později vyprávět druzí v Pamětech, dosvědčuje Langer uprostřed živé přítomnosti: svízelné ustavování profesionálního literáta v strašně chudých domácích poměrech. Je však, navzdory smělym expertizám o neexistující obrozené kultuře v naší současnosti, synchronní s tím, které probíhá v Evropě, v hlavní zemi devatenáctého století, Francii.

S t e r n o v s t v í z a d r u h é

Sterne byl pro formalisty a jejich teorii prózy ideálním autorem: exemplárním k nazření, že zákony narativního umění svědčí o jiné skladbnosti jazykové, než je řeč sdělovací. Rozhodující článkování je dodáváno z aktu vyprávění, jen zdánlivě je ono určováno cele chodem děje. To, že se příběhy - nebo romány - žijí (aby mohly být pak vyprávěny nebo vejít do knihy), je jen přenesené, obrazné vyjadřování, je to inverze původní relace: příběh je to, co se vypráví, co se dá vyprávět, co vzniká teprve vyprávěním. U Sterna je viditelné, jak se na výpravném poli přenáší těžiště do pořádání slovesného materiálu díla.

Pro definici syžetu se používalo bonmotu: syžetem Puškinova Evžena Oněgina není román Oněgina s Taťjánou, nýbrž soustava odboček. Odbočky, neustálé odklony od jednoho tématu, vpády jiného, přerušování - často uprostřed věty -, rázné odříznutí jednoho úseku nebo zakončení (Máchovo: "Těší mne velice, jestli čtenářové moji ještě něco očekávají - j á j s e m h o t o v .", v textu neproloženo) a v neposlední řadě na to navazující zdůraznění grafické stránky textu, zvláštní znaménka (viz odkaz k hvězdičkám, ale např. i použití o a omega, jimiž je doslov rámován), to vše svědčí pro to, jak se dobrodružství odehrávají v řádu pojmenovávacím. Neboli děj je věcí vyprávění. Akce probíhá v narativní skladbě. Odbočky jsou legitimní konstrukční složkou toho, co se vlastně děje.

Nenaznačuje snad i tato stránka sternovské metody, že svět, životní materie, jež mají být románově postiženy, jsou samy fragmentarizovány a jednotu jim může vtisknout už jen názor? Avšak názor v onom původním smyslu, jak jej přejímá mladý Schelling od Kanta, předpokládá svého nositele. A čas, pořádací činitel vyprávění, je v tomto smyslu jen apriorně danou formou "našeho", mého názoru.

P ř e d m l u v a j a k o s o u č á s t t e x t u

Předmluva uvnitř textu roztíná vyprávění: neznamená to ještě, že je zpochybňuje, spíše lze říci, že k němu nastoluje distanci, eventuálně možnosti vidět je v jiné perspektivě nebo též z jiné strany, což samo předpokládá vtip a obohacuje vyprávění o nový rozměr směšného, v tomto případě je smích elementem uvolnění - Mácha sám mluví o veselém, rozmarném slohu. Rozmar pak sám o sobě akcentuje prchavost chvíle, vpád nultého časového bodu - bez antecedence a následnosti -, okamžiku: okamžik jako funkce mezná exponuje však také pocit zde a nyní, pocit mého já.

Oblíbený trik v dobové literatuře s důrazem na nelíčenou expozici autorského já nám sebral a popsal Ejchenbaum u Langrových a Máchových ruských vrstevníků jako ne zcela prostý jisté primitivnosti (nezapomeňme stále, že zde i tam se obnažuje forma a postupy i proto, že se o ně zápasí); autor se zde najednou hlásí o slovo, aby stanul proti románovému světu. Provází po něm čtenáře nyní z druhé strany. Ukazuje mu, že je kaširovaný. Neboli dosazoval před ním něco, co má smysl, a nyní ho musí o tomto smyslu zklamat. Přeneseně se jedná o stržení roušky děje. Autor odhaluje rub kulis a dekorací, v nichž hrdinky prožívaly do této chvíle vypjaté momenty svého osudu. Mluví najednou k čtenáři přímo za svou osobu, naznačuje mu, že vše závisí na něm a že si s ním až do této chvíle vlastně hrál, že vše je hra. Ještě jednou: nestojí tu jako Peter Handke ve své Publikumsbeschimpfung proti divákům na prázdném jevišti, nýbrž mluví tu, úplně sám, ke svému čtenáři, když rázem odčaroval scénu, na níž postavy předváděly své příběhy. A nejedná se tu o žádné desengaño, a už vůbec ne o perverzi, vyjádřenou pojmovým nesmyslem, jaký se vyskytl v poslední chvíli u polovzdělané části naší akademické literární vědy, o "hru s deziluzí": hra se vede s iluzí, opakem hořkého, ba krutého prohlédnutí. Vede se s lehkostí a tlumeným smíchem, u vědomí toho, že nemáme na pomoc jiného prostředku, jak se ubránit doléhání zlého světa, jeho neštěstí a nebezpečí (la boue ici bas est faite de nos pleurs!), než tenkou clonou iluze, než představíme-li před ně své pošetilosti, "nasadíme si čepičku s rolničkami", zaštitíme se utěšeným veselím, bláznovstvím.

J á

Vychylovat se z navyklého, nepoužívat očekávané postupy, klást důraz na přesuny v rámci jednotlivých textových úseků, na invenčnost - všechno to tvoří úžasnou hravost v prózách Langrových, z níž Mácha vychází ke Křivokladu. Všechno zůstalo pro studený pohled českého literárního historika bez půvabu, a proto i neevidováno. Mukařovský, ať už ne

bez rozpaků, uviděl v Dosloví součást povídky - tak jako Janský v něm rozpoznal její tajemství -, uzavřel však, že mísení smutného a veselého, jak o něm Mácha přímo mluví, je dílem romantického principu grotesky, spojením tragického a komického, pitvornosti, šklebem, stejně jako chtěl mít v závěrečném dialogu - složitě vydedukovaný - program romantické poetiky. A ještě v osmdesátých letech Štěpánek z výše odmítá klíč, který má k přečtení této Máchovy prózy už na dosah: bez sternovství, bez svého pojmenování, neřeknou hříčky Langrova, ale i Máchova "veselého stylu" (nikoliv groteska, spíše smích v slzách, smutné a směšné, a směšné jako rozmarné) zřejmě nic právě literárnímu badateli. Nikdo nevidí to, co je nápadné, dokud to nebylo nahlas nazváno... Dnešní literární vědec zůstal také necitlivý pro moment, nepominutelný v souvislosti se sternovstvím: pro dvojsmyslnosti (ještě Karel Krejčí toho tolik věděl o erotických ukázáních v Bohdaneckém rukopise!). A stejně jako pro ně prokázal svou nepřístupnost pro další rafinovanost: je v článkovitosti Dosloví. Vždyť vtip je vložen už do jeho členění, ba celé soustavy přerušovanosti (srovnatelné právě s Bohdaneckým rukopisem, v němž se hledá jen satira, ačkoli ta je pouze periferní stránkou jeho "veselého rozmarného slohu"). "Doslov tento chtěl jsem perem než obyčejně rozmarnějším a veselejším psátí a právě kdy pero do ruky беру, dojde mne zpráva, že jeden z mých známých, ano z mých přátel mohu říci, totiž Pavel Hampel, pozemskou pouť svou dokončil..." (v textu neproloženo). Toto Poznomenání pro pana redaktora není nic originálního (a snad právě proto jej neměl máchovský interpret tak zcela přehlédnout). Je v něm však zachycena síla aktuálního okamžiku, "právě kdy" tj. právě teď, která vchází do samotného textu - vyskytuje se již kupodivu časně u Klicpery¹⁵⁾ a samozřejmě u Langra, zde jako u Máchy v známém komplexu: psaní (pero, papír, černidlo) jako poukaz na tuto reálnou konkrétní situaci vybavující evidenci mého já. S jeho počtem je spojeno jeho zpředmětnění.

Toto já se zřetelně stává - a je též jasné, jak je v samotném textu jako svobodné vybavováno - činitelem směšné polohy slohu (veselé a rozmarné!), a je směrodatné pro jeho typ a povahu u Máchy, ale i Langra. Smích - opakujme - má být uvolněním a prosazuje se v relacích s já, jako by skrze něj já tyto relace nastolovalo: já je schopno rozvrhovat odstupy a zase je zkracovat. Stručně řečeno, základem tohoto typu "veselého a rozmarného slohu" je objev já, jeho svobody.

To, že je toto já v textu vyčleněně pojmenováno, patří k poznávacímu znamení dobové literatury zasažené sternovskou metodou. Stačí vzpomínat Oněgina; hned v první stanci se v závěrečných dvou verších obrací pozornost právě k němu: bude totiž vrženo pozičně po dvakrát na sám

konec verše, zdůrazněno tedy rýmem. Od vyprávění o zahaleči, který ujíždí v dostavníku, se přechází, vlastně bez přechodu a nečekaně, nicméně s porušením základních souvislostí, k závěrečnému: "Tam někogda guljal ja, / ne vreděn sever dlja meňa." Podobně nesouvisle je vyloženo máchovské vyprávění kaménky jiné substance, krátkými větami jako-by cizorodé provenience: "Mého to koně krok" se najednou objeví v Máji. "To jsem byl já" v Marince.

S t a r é a n o v é m ý t y

Na rozdíl od literárních historiků, případně dnešních teoretiků obrození, měl Králík citění pro literaturu: uměl číst i rozeznávat. Cikáni opravdu nepatří do krevní skupiny české prózy, představované počátkem třicátých let Langrem a Máchou.

Sterne stejně jako Diderot, jak uvádí R.Warning, jsou u počátků jedné, moderní linie literatury, profilující se v 19. století. Představy, prosazované u nás v poslední době o méněcennosti české kultury obrozenecké, řekli bychom spíše předbřeznové, nepočítají s valným rozhledem, natož vzdělaností u českého literáta roku 1831 až 1834. A už vůbec nepředpokládají, že by se v těchto letech pěstoval v českém středu rozmarný sloh, u kterého se sází na něco nakonec dosti subtilního, na ducha, francouzsky esprit.

- 1) F.Vodička, Počátky krásné prózy novočeské. Praha 1948.
- 2) V: Realita slova Máchova (sborník, ed. R.Grebeníčková a O.Králík). Praha 1967.
- 3) V.Štěpánek, Karel Hynek Mácha. Praha 1984, s.126.
- 4) J.Mukařovský, K.H.Máchas Werk als Torso und Geheimnis. Slawische Rundschau 1936, zde poprvé, dále v Kapitolách, sv.III.
- 5) K.H.Mácha, Próza (svazek připravili K.Janský, R.Skřeček a K.Dvořák), Praha 1961, s.278.
- 6) Poprvé K.Janský, Tajemství Máchova Křivokladu, vyšlo v Naší cestě 1937. Viz K.Janský-V.Jirát, Tajemství Křivokladu a jiné máchovské studie. Praha 1941, s.7-14.
- 7) Mácha, Próza, s.288.
- 8) Tj. Janský a Mukařovský.
- 9) R.Wellek, Mácha a anglická literatura, v: Torso a tajemství Máchova díla (ed. J.Mukařovský). Praha 1938.

- 10) A.Skoumal, Sternovské stopy u K.H.Máchy, v: Realita slova Máchova.
- 11) Máchovští vykladači si rovněž nevšimli, že ve větě z Řeči (jakou na uvítání ČESKÉ VČELY měl Karel Hynek), v níž je líčen oděv řečníka, je navíc čepička s rolníčkami a zvonky ozdobená dlouhým červeným perem, "které, jako by plamínek z ní šlohal", odkaz na Goethova Fausta II, Karneval, kde v průvodu kráčí chlapec Euforion s plamínkem nad hlavou - symbol poezie.
- 12) R.Grebeníčková, Středočeské lokality v povídkách českých spisovatelů před rokem 1848. Muzeum a současnost, Roztoky 1985, 8, viz s.150-154, zde o sternovství.
- 13) Štěpánek (cit. v pozn.3), s.54.
- 14) Srov. Grebeníčková, Zur Frage des sg. literaturgeschichtlichen Kontextes, v Aktech komparatistické konference v Budapešti 1962. Viz dále též, La méthode de Sterne dans le roman russe avant Dostoïevski, v: Actes du Congrès de l'AIC, z Fribourgu, roku 1964.
- 15) Grebeníčková, Středočeské lokality (cit. v pozn.12), s.152.

Hra na krásný život

Helena Lorenzová

Cílem tohoto i všech předcházejících plzeňských symposií byla a je snaha zmapovat, jak se změnil svět, člověk a společnost v průběhu dvou posledních století. Arnold Gehlen toto období nazval kulturním prahem, novou kapitolou v dějinách lidstva, jejíž význam se dá přirovnat jedině k neolitickému převratu. "Každý úsek kultury a každý nerv v člověku bude zasažen touto transformací, která může trvat ještě staletí a přitom je naprosto vyloučeno určit předem, co ohni podlehně, co prokáže svou odolnost."¹⁾

Michail Bachtin v předmluvě ke své knize François Rabelais a lidová kultura středověku velmi výstižně postihl počátek oné "prahové" proměny smíchové kultury, ke které došlo v období romantismu. Smích přestal být onou prastarou obrodnou a osvobozující silou a je nadále prostupován úzkostí. Úzkostí, která plyne z toho - a opět cituji Gehlena -, že se nám nadále již "nedostává vnějších opor pro naše přesvědčení, závazky a názory, že tu chybí konstantní zásoba zvyků, obyčejů, institucí, symbolů, ukazovatelů a kulturních imobilií, jimž bychom mohli svěřit řízení svého chování s pocitem, že si počínáme správně."²⁾

Protože předpokládám, že Bachtinovo dílo je všeobecně známo, soustředím se pouze k demonstraci některých reziduí prapůvodní smíchové kultury, které Bachtin postihl v rovině obecné, a pokusím se je konkretizovat na příkladech české kultury 40.let minulého století. Jedná se mi především o princip svátečnosti, o specifickou romantickou grotesknost a o význam svobodné a osvobozující hravosti.

Svátečnost byla od nepaměti svázána s časem. Dny v roce se dělily na všední a sváteční. "Ve svátečním pociťování světa vždy vedly momenty smrti a znovuzrození, proměny a obnovení. Právě ony také vytvářely ... specifickou svátečnost svátku."³⁾

V 19.století však čas jako by ztratil svou vážnost a důležitost a v důsledku toho i svátky svou pravou svátečnost. Alespoň západní kultura ztrácí onen podstatný vztah k minulosti, k Velkému Počátku, prvotnímu tvoření, které je třeba připomínat, obřadně napodobovat, a zaměřuje

se stále více k abstraktní budoucnosti, která plní funkci horizontu. Proměna pocitu časovosti vede nutně i k tomu, že se svátky profanují, degenerují a mění se v pouhé zábavy a radovánky.

Svátečnost u nás v 19. století byla úzce spjata s ideálem národního obrození. Čilý ruch národní se projevoval především množstvím příležitostných slavností, které pilně organizovala česká vlastenecká společnost. Především sklonek let třicátých a počátek let čtyřicátých v Čechách lze charakterizovat jako léta převážně veselá. Často se konaly různé bály, merendy, plesy taneční či maškarní, vespolečné obědy, zábavné besedy a schůzky, vlastenecké výlety se zpěvy a deklamacemi, divadelní představení atd. O většině těchto událostí referoval nejen český, ale i německý tisk vydávaný v té době u nás. Z dobových pramenů vyplývá, že v tomto období sledovali naši německy mluvící krajané české vlastenecké dění nejen se zájmem a respektem, ale i s jistou závistí. Jejich společenský život nebyl totiž tak bohatý a především postrádal onen radostný, herní aspekt, který provázel vznik novočeské kultury.

I to bylo asi jedním z důvodů, proč pražský německý časopis Ost und West začal od roku 1845 vydávat samostatnou a pravidelnou přílohu, jejímž cílem bylo naučit čtenáře, jak si učinit život krásnějším a proměnit jej v jednu jedinou slavnost. Jednalo se tak vlastně o první estetický časopis vydávaný u nás. Jmenoval se Für Kalobiotik, podtitul zněl Schönlebekunst, tedy umění krásně žít. Jeho vydavatelem byl Rudolf Glaser, duší však Eduard Silesius, vlastním jménem Eduard Badenfeld, rakouský básník a filozof.

Časopis byl inspirován v té době velmi vlivnými spisy Wilhelma Bronna (vl. jménem svobodný pán Wilhelm von Puteani). V roce 1835 a 1837 vydal ve Vídni dvoudílné Für Kalobiotik, Kunst das Leben zu verschöneren a v roce 1844 pak v Lipsku Kalobiotik, die Kunst Schön zu leben, dílo, k jehož druhému a třetímu vydání došlo v Praze v letech 1871 a 1905 a poměrně výrazně ovlivnilo českou estetiku (např. rané dílo Durdíkovy, Kallilogii).

Časopis vzbudil velkou pozornost, ale sklídl i mnohý odsudek. Proti "požitkářské" kalobiotice vystupuje ve svých estetických studiích Bernard Bolzano, Karel Havlíček - rozpálen sporem o českou filozofii - s pohrdáním vyzývá vydavatele Ost und West, "ať se nepletou do našich záležitostí, do národního smýšlení" a "ať zůstanou při kalobiotice".

S odstupem času však můžeme tento časopis jen obdivovat. Zahrnuje totiž celou škálu otázek a problémů, kterými se estetika zabývá nebo zabývat má. Jsou zde publikovány estetické studie zaměřené filozoficky, recenze v té době vycházejících estetických spisů, dále články všímající si vztahu estetiky a jednotlivých umění. Průběžně byla věnována pozor-

nost estetiky krajiny, zahrad, parků, zakládání lesů i vzorovým továrnám. Zajímavé jsou i informace o kalobiotikách mimoevropských, především orientálních, protože právě v nich je možno najít mnohou inspiraci, jak učinit svůj život krásnějším. Velká pozornost je věnována i společenskému chování, oblékání, stolování atd., tj. tomu, co dnes nazýváme životním stylem. Časté jsou články lékařů, kteří se též vyslovují k otázkám, jak žít krásně, zdravě a dlouho. Zde bych např. ráda upozornila na článek Fr. Ramische z r. 1847 Kalobiotika, makrobiotika a dietetika, který propaguje makrobiotickou metodu správné životosprávy, vypracovanou již na konci 18. století C.W. Hufelandem. Jistou kuriozitou jsou pak kalobiotické sonety Brauna von Brauntahla.

Časopis nebyl jen souborem náhodně sebraných studií a článků. Měl pevnou koncepci a jeho záměrem bylo vést čtenáře k tomu, aby se naučili ke všem jevům, které je obklopují, se kterými se setkávají, zaujímat estetický postoj a tím učinit svůj život bohatším, příjemnějším a především svátečnějším. Dokonce v třetím bodě Dekalogu kalobiotiky, který sestavil Adolf Berger, čteme tento imperativ: žij krásně a budeš slavit věčný svátek. K tomu vedly články Zima z kalobiotického hlediska, Neděle z kalobiotického hlediska, Průmyslová výstava (jindy např. výstava květin) z kalobiotického hlediska, Lázeňský život z kalobiotického hlediska či články jako např. Karetní hra jako kalobiotický pramen či Kalobiotika korespondence zprostředkované poštovními holuby. I když nám dnes mnohá témata mohou připadat podivná, zůstává faktem, že již nikdy potom u nás podobně rozmanitý a zajímavý estetický časopis nevycházel.

Po celé tři roky, kdy byl časopis Für Kalobiotik vydáván, byla věnována velká pozornost Antonínu Veithovi, pánu na Liběchově, který byl považován přímo za mistra umění krásně žít a Liběchov za centrum krásného žití.

Činnosti a životnímu stylu A. Veitha se ovšem nevěnoval pouze tento časopis. Liběchov a jeho okolí se koncem třicátých let a v letech čtyřicátých staly významným kulturním centrem, které s neobyčejným zájmem sledovaly všechny časopisy i noviny (např. původní příloha Ost und West, Prag, Poutník, Květy, Česká včela a na konci let čtyřicátých i Týdeník a Moravské noviny).

Antonín Veith se stal majitelem Liběchova v roce 1833, kdy jej zdědil po svém otci, neobyčejně úspěšném podnikateli, který se z nezámožného tkalce vypracoval v jednoho z nejbohatších lidí u nás. Po svém otci zdědil velký majetek, nikoliv však zájmy. Byl Němec, ale během studia na akademickém gymnáziu v Praze se naučil česky a získal zde i zálibu v české historii. Klácel zmiňuje rozmluvu s Veithem, který prý si řekl: "Co bys nemohl vtělit nějak tuto libost historickou? Mineralog má sbírku

rud a kamení, botanikus svůj herbář, entomolog své brouky v pěkných schránkách, sestav ty si něco podobného pro osoby historické... Nuže uemyslel jsem si zanechat památku na památku národu českého."⁴⁾ A tak na rozdíl od svého otce nebudoval továrny, ale proměnil své panství ve svéráznou uměleckou galerii. Antonín Veith byl záměrný podivín, či lépe řečeno: bylo mu dobře v dobové masce, kterou Bachtin nazývá svátečním bláznovstvím, jež umožňovala pohrdat vším normálním a konvenčním. Nesla však sebou i temný stín čehosi tragického, stín individuální osamělosti.⁵⁾

Od sklonku 30.let pobýval v Liběchově Josef Navrátil, který na přání zámekového pána vyzdobil hlavní sál malbami na motivy romantické básně z mytologizované české minulosti Vlasta od K.E.Eberta. Práce na tzv. Vlastině sálu byly pozorně sledovány žurnalistikou českou i německou a lze říci, že teprve díky této velkorysé zakázce zazářilo nadání tehdy již čtyřicetiletého Navrátila v plném lesku.

Dalšími českými malíři, kteří se podíleli na výzdobě liběchovského zámku, byli Antonín Lhota, Eduard Hoffmann, František Tkadlík a další. Pro zámekovou zahradu, kterou již zdobily sochy Matyáše Brauna, vytvořili řadu nových plastik tehdy módní sochaři František Lina a Josef Max. V první polovině 40.let žil na tomto zámku také Václav Levý, který byl původně přijat jako kuchař. O jeho činnosti se zmíním později.

Zámekový pán se však neobklopoval výhradně umělci, ale zval k sobě proslulé a pozoruhodné osobnosti oné doby.

Ještě po mnoha letech s láskou vzpomíná Veithův tajemník F.E.Velc na onen krásný život na Liběchově:

"A nyní nastala ona přeutešená doba v zámku liběchovském, kdy tam téměř současně přebývali pánové Palacký, profesor Bolzano, jeho někdejší spolužák a nerozlučný přítel... Přihonský... Pan Schwanthaler (býval na Liběchově), znamenitý sochař a Gail, výtečný architektonický malíř, oba z Mnichova, malířové Lhota a Navrátil z Prahy, vysoce vzdělaný hodinář pražský Kosejk, profesor Meier z vídeňské techniky. Jací to dnové milí a večery utěšené!

Ráno se čtlo, studovalo a pracovalo pilně, Klácel na zámku liběchovském napsal Dobrovědu, již pak liběchovskému pánu věnoval, Jahůdky a Ferinu Lišáka a započal Bajky Bidpajovy, ba kromě toho mnohý pěkný článek do časopisu musejního sepsal." (Dodejme, že v Liběchově vznikly i geniální Bolzanovy Paradoxy nekonečna.)

"Obědvalo se o dvou hodinách a ráno bylo tudíž dosti dlouhé, že se dalo něco vyřídit. Při obědě panovaly vtipné nápady a žertovné anekdoty. Klácel míval humornou prelekcí, která vždy celou společnost rozesmála. Že paní na zámku nebylo, nebyl ovšem hovor předměty jistými

omezený; byl formou vybraný a uhlazený, ale co se materie týkalo, zcela volný. Někdy se ovšem páni profesorové zahloubali do hlubokých spekulací; tu pak začali malíři zívát a panstvo se bralo od stolu.

Po obědě vyšlo nebo vyjelo se na procházku do bližšího nebo vzdálenějšího okolí. Klácel si obyčejně ve společnosti Lindera a Václava Levého, později našeho znamenitého sochaře, připravoval v lese "Kulíškov", budoucí letní sídlo. Zde kopal, ryl, sázel, přesazoval, skály hloubal, přičemž mu ovšem několik dělníků pomáhalo, zatím co Levý divných stvůr a postav ve skálu tesával.

Já býval společníkem Bolzanovým, který pro svou churavost nikdy daleko od zámku se neodvážil, nýbrž toliko v zámecké zahradě se procházel. Milá byla též předvečerní doba, kdy jsme se opět všichni v zámeckém salonu sešli. Čítaly se noviny, vyměňovaly se náhledy a hovořilo se vůbec o zájmech vědeckých a uměleckých. Večeře pak trvala jen krátce a všichni se brzy po svých příbytcích rozešli. Mnozí ovšem ještě pak hrávali whist, četli nebo hovořovali až do pozdní noci..."⁶⁾

Takto v pohodě plynul čas na Liběchově, na panství, kde se každý mohl svobodně, bez tíživé starosti o živobytí věnovat své práci, zálibám i hrám za štědrého finančního přispění šlechtetného zámeckého pána.

Před dvěma lety jsem zde mluvila o Blaníku a Klácelce jako o jevišti ducha a prostoru pro snění. Tato jeskyňka - grotta - filozofa je však i výrazným příkladem romantické grotesknosti. Kromě jiného i proto, že obdobně jako v prapůvodní grotesknosti, jde o vzepření se oficiální moci. Klácel totiž v roce 1836 vydal Lyrické básně, kde je i Hlas z Blaníku. Na nátlak cenzury však musel - byť nerad - nahradit postavy Jana Žižky a Prokopa Holého sv. Václavem a sv. Vojtěchem. V tzv. Blaníku pak využil možnosti prosadit vlastně necenzurovanou variantu své básně. Romantické grotesknosti odpovídá i určitá loutkovitost figur stejně jako vnitřní výzdoba Klácelky, kde je smíchový princip přítomen satirickými výjevy z Klácelova Feriny Lišáka, které ztvárnil Levý podle Grandvillových předloh.

Obraťme však pozornost především k oněm "divným stvůrám a postavám, které Levý ve skálu tesával", protože jako příklad romantické grotesknosti nemají u nás obdoby.

Povšimněme si skupiny hlav u tzv. Harfenice na brocenské cestě u Liběchova. Jsou vlastně názornou ilustrací oněch romantických masek, o nichž mluví Bachtin, které vyjadřují úzkost, strach a strachotěž nahánějí.

Malíř Vlastimil Rada charakterizuje osobní dojem z těchto plastik příznačně: "A hned vedle několik obrovských obličejů se všelijak pitvoří, zavile mračí, potutelně usmívá či pekelnicky chechtá, vypadajíc se svými zuráženými nosy a prázdnými očními důlky jako zpodobení sedmi hlavních hříchů či jako zjevení z našich dětských horečných snů, z nichž jsme se

vzbouzeli s úzkostným křikem..."⁷⁾

Slovy Bachtina:

"Za romantismu maska ztrácí skoro úplně svůj obrodný a obrozující prvek a nabývá nádechu pochmurnosti. Za ní je pak děsivá prázdnota, NIC."⁸⁾

Bachtin se domnívá, že zvlášť instruktivně lze ukázat rozdíl mezi romantickou a původní lidovou groteskností na postavě ďábla. Jestliže ve středověké lidové kultuře na něm nebylo nic hrozného ani cizího a čerti byli často pouhými směšnými strašidly, pak "v romantickém grotesku se ďábel mění v cosi děsivého, melancholického a tragického".⁹⁾

Tento dojem v nás vzbuzují i gigantické, téměř desetimetrové Čertovy hlavy, vytesané ze skal na kopci proti tzv. Blaníku nedaleko Želízu. Kdysi, dokud je nepohltil les, již zdáli vítaly návštěvníky svým šklebem.

Jako by zde byla zhmotněna idea romantického filozofa a estetika Jeana Paula, který zdůrazňuje melancholičnost "ničivého humoru" a za největšího humoristu pak považuje samotného ďábla, ovšem v romantickém pojetí.

Historiky umění, kteří se skalními plastikami na Liběchovsku zabývali, vždy zarážela Levého rozeklanost: na jedné straně Blaník se strnulými postavami a na druhé dynamické hlavy, ztvárněné "místy až neurvalým vybitím tvárného popudu..." Vznikaly takřka současně, jsou prokazatelně dílem jediného umělce, ale jakoby dvojího světového názoru. Klíčem k řešení tohoto problému by mohla být zmínka v Klácelově rukopisné Průklesti ku ladovědě, kde vlastně prozrazuje, jak autoritativně se sochařem zacházel:

"Komenskému dal bych od Levého postavit takový pomník: schody na podstavec, na něm sloup, na něm kolosální bohyni Slávu a ta by držela jako štít vypulenu podobiznu jeho. Na jedné straně byl by co reformátor a kazatel, na druhé by byly děti, jak se učí v jeho Orbis pictus, na třetí Brandejs a Komenský skládáje Labyrint světa, na čtvrté náboženství a věda spoutaná a génius národa v hlubokém smutku."¹⁰⁾

O tom, že vůdčím duchem při stavbě Blaníka byl Klácel, svědčí i dobové prameny. Např. v korespondenci adresované Klácelovi je Levý označován pouze jako "Váš pomocník na Kulíškově".¹¹⁾ Zdá se tedy, že Blaník byl především výrazem idejí filozofa, hlavy a masky pak svobodným tvůrčím aktem mladého Levého.

V roce 1845 se musel, byť nedobrovolně, Klácel vrátit do starobrněnského kláštera a Levý byl poslán na studia do Mnichova. Pozornost záměského pána se upjala k jinému velkolepému projektu. Jednalo se o vybudování "slovanské slávy chrámu", Slavína. Veith, který se vrátil z cest po Španělsku, se rozhodl v nedalekých Tupadlech vybudovat letohrádek v mauriském stylu, který sám nazýval Alhambrou. Původně měl sloužit jako galerie českého výtvarného umění, na podnět liběchovského faráře Filipa Čermáka,

kterého horlivě podporoval i Klácel, se rozhodl pro Slavín. Nebyl to projekt leda jaký. Měl svou velikostí a nádherou předčít - též v té době zbudovanou - Walhallu německou. Proto se tentokrát Veith nespokojil s umělci českými, z nichž byl vzat na milost pouze Navrátil, ale přizval z Mnichova architektonického malíře Gaila a sochaře Schwanthalera, který pracoval již na Walhalle německé. O výběru jednadvaceti velikánů českých dějin rozhodovali nejpopovolanější: Palacký, Rieger, Hanka a Vögel. Podklady pro Schwanthalera pak shromažďovala celá vlastenecká společnost v Čechách a na Moravě. O projekt Slavína se zajímal sám bavorský král Ludvík I., zakladatel Walhally německé, který "podniknutí tomu velice přál a často navštěvoval Schwanthalera v jeho atelieru a později, když se první socha měla odlévat, slévače Stigelmaira v královské slévárně".¹²⁾

První dohotovená socha - a to krále Otakara II. - byla v Praze v roce 1847 vítána s velkou slávou. Veith ji vystavil ve svém pražském domě a byl k ní, jak praví Velc, "přístup každému slušnému člověku volný", a dále vzpomíná, jak "četná byla návštěva Pražanů a jaká radost se rozhostila po celé Praze z prvního zdařeného díla".¹³⁾

V roce 1848 však musely být práce na stavbě Slavína zastaveny. Antonín Veith byl zasažen nesnázemi finančními i osobními; pro své procesné smýšlení se stal terčem útoku mělnických Němců a česká veřejnost se ke svému mecenáši také nezachovala vděčně. I české noviny publikovaly články, pochopitelně anonymní, ve kterých byly Veithovi vyčítány zlomyslné malichernosti a je zřejmé, že jejich autory byli tzv. normální lidé, závistiví čeští sousedé, které již dlouho popuzovalo nepraktické a podivínské činění liběchovského zámeckého pána.

Slavín zůstal tedy torzem, slovy J.V. Friče "nepodařeným náběhem", "přímo směšnou miniaturou"¹⁴⁾ původně zamýšleného bombastického chrámu slovanské slávy. Šest soch, které stačil Schwanthaler dohotovit, věnoval Veithův synovec a dědic po strýcově smrti v roce 1853 Národnímu muzeu, které zdobí dodnes.

A tak rok 1848 neslavně ukončil nejen "krásný život na Liběchově", vydávání časopisu Für Kalobotik, ale i mnoho jiného. Slovy Klácela: "Tento rok zničil přemnohé květy parnem svým. Mnohá mysl se zmátla, mnohé srdce uvadlo, mnohý poklad důvěry se vyprázdnil a mnohá naděje zděšeně ulétla v nebe, z něhož ostýchavě sestoupila."¹⁵⁾

Ladislav Klíma na adresu české kultury napsal ve Vteřině a věčnosti toto:

"Všichni čeští vůdci, kulturníci, buditelé pracovali jakoby úmyslně k tomu, aby všechna obrovská námaha, k níž národ nabádali, zůstala zcela bez plodů. Všichni chtějí mít ustavičně, jako fušérští kantoři a

fušérští rodiče, dítě národ hned vousatým, rozšafným, usedlým, nevidouce, že měli by je tak jen mrzákem. Všichni traitovali český národ jako dospělý! Úžasná bezduchost! Žádné hračky a kremrole ubohé dítě ještě nedostalo, místo toho jen kázání a šedivé, plesnivé praecepty. Na štěstí je hlubina dětské duše stokrát moudřejší, než všichni praeceptoři. Z nich udělá si z nedostatku jiných své hračky. Ať jen kluk dále vytlouká okna, pokřikuje na dědky, nenávidí svých učitelů a chodí uvozdřený a ničemu se neučí! Co na tom, nevykoná-li ještě za dvacet let ničeho znamenitého? Století je rok národa. Co na tom, bude-li ještě za tisíc let česká kultura bezcenná? Vždyť má národ času dosti, jen nesmí spěchat ve strachu, že ho nemá dosti."¹⁶⁾

Klíma má jistě pravdu v tom, že české kultuře se nejlépe daří tehdy, když má dost prostoru pro svobodnou hru. Jistě má větší cenu český poetismus, surrealismus či to, co ukázaly nedávné výstavy, jako byla groteska a jí podobné, než např. česká zakázková monumentální plastika, ať už se jedná o odstřelený Stalinův pomník či nedávno odhalenou sochu Dzeržinského, které - řečeno s Klímou - nemají cenu, zato se jim dostává cen.

Mýlí se však v tom, že upírá české kultuře 19. století hravost. Co vlastně dělali oni čeští vůdci, kulturníci a buditelé na Liběchově? Vyvázání z tíživé starosti o živobytí, z tísnivého dohledu zodpovědných orgánů, tedy z oné "dědičné těsnosti", o které mluví Klíma, si hráli. Hráli si se vši vážností a opravdovostí, která ke hře patří.

I uznávaný teoretik hry Johan Huizinga se mylně domnívá, že 19. století "ponechalo herní funkci v kulturním procesu málo místa".¹⁷⁾ Snad se v obou případech jedná jen o pohled zkreslený nedostatečným odstupem, ale spíše o nedocenění faktu, že za oním "kulturním prahem", o kterém jsem mluvila na počátku svého referátu, nebude už nikdy hra stejně jako smích tím, čím bývaly po tisíciletí, ale budou nadále prostoupeny úzkostí, která koneckonců provází více či méně již téměř po dvě století moderní západní kulturu.

1) A.Gehlen, Urmensch und Spätkultur. Frankfurt a.M.-Bonn 1964, s.294 (překlad H.L.).

2) Týž, Duch ve světě techniky. Praha 1972, s.83.

3) M.M.Bachtin, François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha 1975, s.11.

- 4) Týdeník 8.VI.1848. - Viz též M.Černá, Václav Levý. Praha 1964, s.17-18.
- 5) M.M.Bachtin (cit v pozn.3), s.37.
- 6) A.Jirásek, Z Pamětí samotářových. Zvon 1906-1907, s.263-277.
- 7) V.Rada, Harfenice. Život XIII, 1934/35, s.106.
- 8) Bachtin (cit. v pozn.3), s.38.
- 9) Tamtéž, s.38-39.
- 10) F.M.Klácel, Průklesť ku ladovědě, rkp., 1869, nestránkováno.
- 11) Srov. J.B.Müller Klácelovi 19.IX.1845, lit.archiv NM 17J41.
- 12) Srov. A.Jirásek (cit. v pozn.6), s.296.
- 13) Tamtéž, s.296.
- 14) J.V.Frič, Páměti. Praha 1939, s.71-72.
- 15) Moravské noviny 1849, č.244, s.1108, šifra Od Mělníka.
- 16) L.Klíma, Česká literatura, v: Vteřina a věčnost. Praha 1927, s.83.
- 17) J.Huizinga, Homo ludens. Praha 1971, s.174.

Klácelova teorie smíchu

Vladimír Macura

V roce 1841 vyšla v Časopise Českého musea rozsáhlá stať F.M.Klácela O libosti a smíchu v postupu,¹⁾ z hlediska tématu naší konference mimořádně důležitá studie, ojedinělá v tehdejší českém písemnictví jak svým rozsahem (téměř šedesát stran), tak svou metodologií (byla pokusem o aplikaci hegelianismu k řešení estetiky komična), tak konečně již samým pokusem přenést řadu aktuálních dobových problémů do sféry filozofické výpovědi. V tomto ohledu se Klácelovy filozofické stati staví v letech čtyřicátých implicitně na stranu zastánců možnosti české filozofie proti těm, kdož usilují formulovat specifiku českého národa v jeho nefilozofičnosti, spoléhání na pragmatický "zdravý rozum", a navazují tak těsný kontakt s analogickými, ba soustavnějšími pokusy vůdců a teoretiků národního obrození slovenského.

Klácel vychází z chápání člověka jako bytosti "časem možností svou rozvíjející", jež "každým krokem nový střed nachází, totiž jinak se stává". Rozeznává (s.366) trojí stupeň takového "rozvinutí": 1. "cit nebo stupeň pouhé duševnosti neboli života ze přírody nevysahajícího, kde cokoli člověk činí, bez úvahy činí" (tzv. "sobnost"), 2. "rozum nebo stupeň svědomí rozeznávajícího nebo stranné úvahy" (tzv. "osobnost"), 3. "duch nebo svědomí obecné" (tzv. "výsobnost"). Analogicky pak rozčleňuje i libost, která je předpokladem smíchu, do jednotlivých stupňů, odlišuje tedy libost na úrovni tělesné, na úrovni myslné, dále na úrovni rozumu a konečně na úrovni ducha, i uvnitř těchto obecných kategorií rozvrhuje své téma "v postupu", ve vývoji od uzavření do sebe k obratu vně.

V rámci svého poměrně náročného výkladu Klácel předkládá také dosti obšírný svod dobových anekdot, klasifikuje a analyzuje je a dokonce se na jejich pozadí pokouší o jakousi (jak sám říká) "filozofii anekdoty", která by podle jeho názoru mohla představovat i užitečný protějšek formální logiky, neboť sám vidí v anekdotě především živé porušující závazné logické kategorie.

Cenné jsou pro nás zvláště styčné body výkladu s ústředními momenty národně obrozenecké ideologie. Z tohoto hlediska je pozoruhodné, jak jsou v kontextu Klácelovy argumentace přehodnocovány, stavěny do jiného světla, což zřetelně dokládá již značný odklon mladší generace třicátých a čtyřicátých let od klasických "jungmannovských" východisek. Jestliže se česká kultura utvářela okázalým emancipačním gestem, jež zahrnovalo jako podstatnou složku vědomí vlastní jinakosti, tedy odlišnosti českého národa od národa německého, české kultury od německé kultury, a z tohoto vědomí vyrůstající pocit převahy, Klácel už zaujímá v této věci rezervovanější postoj. Odkazuje sice ještě k jungmannovské charakterologii českého / slovanského národa ("Však i v složení tělesném, v povaze národní to leží, že jeden veselejší než druhý") a klade "veselé", "zpěvumilovné" Slovanů proti Maďarům a Němcům ("Kde Slovenka, tam zpěv, / kde Maďarka, tam hněv", 368), ale v zásadě již sám tento typ národní diferenciace chápe jednak jako primitivní (vycházející z "libosti pouze tělesný původ mající", 367), jednak jako vzájemný, vyhraněný "my" a "oni" nahlíží - jak bychom řekli dnešní terminologií - jako obecně závazné sémiotické kategorie: "V obci jeden v druhém sebe vidí, rozšiřuje svědomí své a říká "my", "u nás"; tím samolibost dosáhne plnějšiho obsahu, a tím nesměje se jednotlivec druhu svému, švec ševci a krejčí krejčímu, ale učedník ševcovský posmívá se krejčovskému a naopak, pak obec celá, pak národek se sebere v jedno "my", k.p. my Češi, Hanáci, atd., a tu se směje Čech Němci, Slovák Maďarovi a naopak, Evropan Čínovi, a tento pohrdá všemi." (370).

Prvky kriticismu obsahuje i Klácelovo zacházení s oblíbeným dobovým ideogramem "jinocha", který byl obecně pojímán jako optimistická personifikace národního "zrození" či počátek tohoto "znovuzrození". Národní jinošství Klácel ztotožňuje s "dobou osvěty", "která u nás počala ke konci předešlého století, když rulíky a paruky a mnoho jiného se bou čas zavrhnul. Arci, v odhazování nezná se tu míra, a v prvním plešu ledaco se stane, nad čím pozdější věk ramenem krčí; ale není to jináče, každý člověk, každý národ má svá hrubiánská léta, a musí této mladosti se prominouti, jen když neuvázne mladoch a nestane se padavkou neb dlaškou dozrání nedočekávající" (389).

S dobovými přesuny akcentu v rámci nacionalistické ideologie souvisí Klácelova studie ostatně již samým tématem, soustředěnou pozorností věnovanou právě humoru a smíchu. Souviselo to bezpochyby s celkovým přesunem atributu "veselosti" a "dobré mysli" směrem k axiologickému vrcholu české národní charakterologie. V české kultuře je to tedy provázeno například zřejmou rehabilitací předjungmannovské humoristické literární tradice stejně jako praktickou i teoretickou rehabilitací frašky a akceptováním faktu nezdомácnění tragédie na českém jevišti,

jakož i tendencí k masovému pěstování kultu společenské zábavy.

Jde tu však i o jiné aspekty. Klácel se dotýká nepřímo i některých obecných a velice závažných problémů literárních, byť svým podáním spojuje i zdánlivě nespojitelné. Na jedné straně satirickou poezii, z níž v českém prostředí projevuje neobyčejnou životaschopnost satirický epos, na straně druhé "romantiku", která tehdy představuje důležitou výzvu českému a slovenskému písemnictví.

Výklad obou těchto pólů je zřetelně a nápadně spojován s Goethem - vrchol satiry, ba zvláště satiry alegorizující, vidí Klácel ve Ferinovi Lišákově (skladbě, kterou ostatně v letech čtyřicátých přeložil, adaptoval na české poměry a v emigraci ještě jednou a podstatněji aktualizoval), obdobně pak romantickou ironii analyzuje na Faustovi. Není to jen mechanický důsledek obecné prestiže Goethovy poezie, natož jen výraz osobního Klácelova zaujetí - podstatné je, že ideál Goethovy poezie je tu tak či onak, navíc ovšem způsobem dobově příznačným pro celou tehdejší obrozenskou kulturu českou i slovenskou, využit jako formující činitel představy ideálu české a slovenské (a širší vůbec "slovanské") literatury a kultury.

Satiru spojuje Klácel s rozumem, který se uvědomuje a konfrontuje s nerozumem, jehož vžití formy nedovolují okamžité uvolnění smíchem, jež je podmíněno nenadálostí, překvapením. Sjednocuje se v ní tedy paradoxně nelibost vůči momentálním projevům skutečnosti s libostí nad ubráněním vlastního rozumu. Naproti tomu romantická ironie je Klácelovi absolutním zavržením všeho, tedy i sebezapření, samovraždou rozumu, odsudek světa je skrze ni veden již z prázdného nitra, vášně prostou ďábelskou hrou. Tento postoj ústí v porušení rovnováhy osobnosti - rozevranectví, k nezdravému odvratu od přítomnosti a budoucnosti, k propadnutí minulé (396-409).

Podíváme-li se na širší kulturní souvislosti této teze v česko-slovenském prostoru, neujde nám, že česká i slovenská kultura vlastně již od samých počátků své konsolidace, svého - chceme-li - "obrození", formovala vlastní principy na zásadách harmonie, jakési předsjednané syntézy, která by předem vylučovala jakoukoliv jednostrannost, extrémnost. Od samého počátku tak vznikala jako odmítnutí romantismu. (Uvědomme si, že již v druhém desetiletí byla romantická poezie i pro českého intelektuála - prostřednictvím četby originálů či německých překladů - známým kulturním faktem. Byronův Childe Harold vycházel od roku 1812, Nevěsta z Abydu vyšla 1814 spolu s Džauzem, v roce 1814 vyšla Lara i Korzár, Shelleyho Odpoutaný Prométheus je z roku 1820.) Obrozenská literatura se tehdy formovala jednoznačně jako protiváha či ještě přesněji překonání romantismu (z tohoto hlediska bychom mohli snadno interpretovat i nejdůležitější básnická díla let dvacátých, Čelakovského

Ohlas písní ruských nebo ranou verzi Kollárový Slávy dcery). Tento problém, vyřešený v letech dvacátých a priori, se znovu vyhrotil od druhé půle let třicátých, kdy byla znovu nastolena otázka hodnot romantismu a na jejich pozadí i hodnota ideálu syntetizující slovanské poezie. Promýšlení vazby obou těchto literárních modelů se ubíralo četnými cestami, mimo jiné i hledáním nových, syntetizujících syžetů, které by v sobě sice zahrnuły, ale současně i přehodnotily a překlenuly "jednostranné", "rouhačské" syžety romantické.

Faustův příběh tu nabízel nečekaně vhodný prototyp. I v kruzích mimo vlasteneckou společnost mohl být Faust takto přijímán. František Tomáš Bratránek, přítel Klácelův, ve své proslulé monografii výslovně označuje postavu Fausta za "představitele romantiky", jeho sňatek s Helenou interpretuje alegoricky jako přechod umění od klasické formy k romantické a ve zrodu Euforiona vidí metaforu nového umění.²⁾ Jakkoli musíme mít na paměti, že "romantika" a "klasika" označovaly tehdy nikoliv jen dva dobově vymezené umělecké slohy, ale současně i princip umění antického a umění středověkého, které v novověku byly jen znovu aktualizovány, a že Euforion v Bratránkově pohledu odkazuje přímo k Byronovi, tedy básníkovi pro nás evropský romantismus přímo zosobňujícím, je nesporné, že mechanismus podobné interpretace Fausta a interpretace Faustem je blízký tomu, co v Goethově dramatu hledala česká a slovenská vlastenecká inteligence.

Tak se pro Klácela bezprostředně stává východiskem Fausta "samovražda rozumová", kdy "rozum i sám sebe strašlivou důsledností zapře", "vypálenost svědomí", "rozvrženost nebo rozervanost mysli" (403-404) a celý děj dramatu mu je vlastně cestou ústřední postavy k nabytí rovnováhy, obrácení pohledu k budoucnosti, nalezení smíru s Bohem: tedy k překonání tohoto "rozervanectví".

Takto interpretuje - jak se zdá nikoliv bez vlivu úvah ruských slavjanovilů³⁾ - výchozí situaci Fausta i Ľudovít Štúr, který chápe celý děj jako ztroskotání touhy hrdiny po prozkoumání tajemství Vesmíru, ústící v bezvýchodné pohroužení do smyslovosti, z níž spásu může nabídnout jen pokání: "Čo tu vidíme na osobe básnický prevedenej, plní sa na celom svete tom. Jako Faust, upadol i svet ten... do bahna zmyselnosti a rozkoše..." Umění pak podle Štúra nese zřetelné rysy tohoto úpadku, zvláště pak soudobá poezie a především pak "básnictvo Byronovo, v zmysle prehnanom opravdivá romantika... apoteóza svojhlavstva, dobrá pre strhancov, ľudí čudných a zúfalcov, nie ale pre tých, ktorým sviatia hviezdy jasnejšie".⁴⁾ Z tohoto hlediska je pak úsilí o zformování syntetické slovanské poezie vlastně i Štúrovi alegorizováno Faustovým "napravením" a závěrečným pokáním.

Jan Erazim Vocel, básník, který byl s oblibou v Čechách i na Slovensku stavěn do protikladu k extrémistovi Máchovi, ba i nad něj, přímo využil Goethova syžetu k vytvoření vlastní faustiády Labyrint slávy, v níž tuto dobovou interpretaci posiluje a vyostřuje, ba dokonce klade svého hrdinu, husitského bojovníka Jana, nad Fausta, protože ho nenechá podlehnout ďábelské moci. V úvodu říká ke své koncepci: "Než docela na jiném základu spočívá báseň přítomná. Ďábel chce Fausta z Jana teprv utvořiti, a namáhaje se od víry, naděje a lásky jej odtrhnouti, o to usiluje, aby Jan k přírodě, tj. ke hmotu srdcem i myslí přilnul, aby v ní netoliko oslavení své, nýbrž i slávu a spásu národa svého hledal; ďábel chce, aby se Jan stal apoštolem víry nové, jejížto zákony na zbožňování přírody založeny jsou... s ideou vykoupení Jana spojena jest zde nerozdílně též idea spasení národů slovanských světlem duševním, osvěcujícím tiché koleje míru."⁵⁾

Faust se tak stal jakýmsi příkladným textem české a slovenské obrozenské kultury, nabízejícím metaforický klíč k problému, který žila (naléhavost tohoto textu je konečně i patrná obecně ve využívání postavy Mefista, "ducha, který neguje", v dobové literatuře - například na Slovensku v Sládkovičových Sovetech v rodině Dušanovej či v Čechách v Koubkově eposu).

Klácel ve svém filozofickém eseji o smíchu obnažuje logickou souvztažnost jevů, které se na materiálu tehdejší literatury z dnešního pohledu už obvykle nespojují. Jeho stať dovoluje lépe pochopit například fakt, že satirický epos lze sotva považovat v rámci dobové literární produkce za pouhou kuriozitu oživující ahistoricky již neaktuální slovesný útvar (Klácelovy pokusy o českou verzi Feriny Lišáka, či Immermannova Tulipánka, Vinařického Sněmy zvířat, Koubkova Básníková cesta do pekel), ale za plnoprávnou součást sporu o ideální podobu české literatury, jehož důležitou složkou je i konflikt se západní literaturou a pokus o přehodnocení, vstřebání a překonání romantismu novou hodnotou. Z tohoto hlediska se stává zřetelnější i přítomnost výpadů proti romantismu v tomto typu skladeb (Vinařický, Koubek). Romantickému "duchu, který neguje" oponovaly implicitě satirické eposy nejen negací přísně vymezenou a lokalizovanou, ale také vyváženou sebevědomím rozumu, jenž si je jist sám sebou a o sobě nepochybuje. Realizovaly tak po svém dobový slovanský ideál slovanského básníka jako "v božném klidu" (422) setrvávajícího, který se slovy Erbenovými "není ve sporu s Bohem"⁶⁾ a který je - což sugeroval v tomto případě sám obor satiry a humoru - za všech okolností "veselé mysli".

- 1) F.M.Klácel, O libosti a smíchu v postupu. Časopis Českého musea 15, 1841, 4, s.363-422.
- 2) F.T.Bratránek, Výklad Goethova Fausta (ed. J.Loužil). Praha 1982, s.126-128.
- 3) J.Ambruš, v: Štúr, Slovanská ľudová slovesnosť, Dielo III. Bratislava 1955, s.267.
- 4) L.Štúr, O národných povestiach a piesňach plemien slovanských (cit. d. v pozn.3), s.36-37.
- 5) J.E.Vocel, Labyrint slávy. Praha 1846, s.XII-XIII.
- 6) V.Bechyňová-J.Jirásek (ed.), Slovanská korespondence K.J.Erbena. Praha 1971, s. 369.

Pomněnky z pouti humoru národním obrozením
(Ke vztahu humoristické literatury a realismu)

Blanka Hemelíková

Humor má v literatuře specifické poslání. Spojuje realistický obraz s nadsázkou skutečnosti v některých jejích rysech. Existuje mnoho definic literární komiky. Kromě zjištění, že humor vnáší do literatury realismus, se však od sebe svorně liší a tím samy vzbuzují humorové reflexe. Sledujme dále vývoj vztahu humoru a realismu a odhlédněme od humoristické specifčnosti hyperboly.

Zřetelně se tento vztah projevil v národním obrození v Čechách, kdy se začala tvořit nová česká literatura a v rychlém sledu se prolínaly různé literární směry. Na pozadí sentimentalistické tvorby čtyřicátých let, po Tylově polemice s romantickým rozervanectvím roku 1840 a před Havlíčkovou kritikou Tylova Posledního Čecha roku 1845 vznikala humoristická literatura, která už byla tématikou i metodou zpracování výrazně a programově realistická. Nebyl tu sice tehdy český Fiel-
ding a český Andrews, ale podobně tu působili tři nejvýznamnější humoristé: František Jaromír Kubeš, František Hajniš a Václav Filípek, kteří také společně vydávali časopis Paleček.

Pro dokonalejší představu o této humoristické tvorbě si v krátkém přehledu ukažme, jaké byly její tradice a z jakých funkcí a vztahů ke skutečnosti vycházela. V počátcích národního obrození měl zásluhu o zvyšování úrovně četby pro lid Václav Matěj Kramérius, který upravoval knížky lidového čtení a dodával jim realističtější rámec. Tento druh literatury se označoval názvy: zábavné nebo kratochvilné čtení, o humoristickou literaturu v dnešním slova smyslu však ještě nejde. Skutečné pokusy o humor a satiru se objevovaly ve sbírkách anekdot a povídaní, ve sborníkových typu Zrcadlo pošetilostí z roku 1792.¹⁾ Tato sbírka bývá literární vědou považována za počátek humoristické tvorby.²⁾ V dalším vývoji humoristické literatury a ve vývoji její realistické podoby se uplatňovaly také časopisy. V Hýblových Rozmanitostech, Hyllosu a Jindy a nyní se objevovaly krátké anekdotické příběhy - nadepisované "Povíd-
ky" - s realistickým námětem a žertovné strašidelné povídky. Realistická tendence se zde už projevuje výrazněji, soustřeďuje se v oblasti

tématické a má pod vlivem osvícenství osvětovou funkci: naučit lid racionálně myslet. Roku 1818 vznikla první česká humoreska Justýnčin mistrovský kus od Jana Hýbla.³⁾ Byl to poprvé souvislý příběh s problematikou ze současného pražského života, s výrazněji kreslenými typy postav. Dnešní rozmanitost žánrů v počátcích obrození neexistovala, povídky domácí produkce byly vydávány s titulem humoreska. Volnost formy teprve později umožnila, aby se postupně vyvinuly různé podoby - dopisy, stylizované kramářské popisy. Názory literárních historiků se velmi liší v hodnocení uměleckých kvalit této literatury. Někteří se domnívají, že měla hlavně funkci zábavnou.⁴⁾ Vladimír Štěpánek oproti tomu oprávněně oceňuje její tvůrčí patos, který nečeká, až se stabilizují vhodné podmínky.⁵⁾

Ve své práci budu analyzovat projevy realismu, jak se objevují v tematice a v metodě zobrazení v humoristické literatuře čtyřicátých let a jak navazují na typ realismu ve dvacátých letech. Tematika je těsně spjata s realismem tím, že se váže k reálné skutečnosti, a tak se stává možným východiskem ke kritice aktuálních zesměšňovaných jevů. Předmětem zobrazení není idealisticky viděná skutečnost, ale skutečnost se všemi svými nedostatky a vadami. V typologii postav, které se jako složky tématické výstavby stávají předmětem humoristického výsměchu, se odhaluje realistická tendence velmi zřetelně: přináší realistický popis, který akcentuje konkrétní způsob zobrazení a charakterizace postav a narušuje ustálenou popisnou manýru sentimentalismu.

V tvorbě F.J. Rubeše existuje několik základních myšlenkových linií. Rubeš psal sentimentální povídky, dále dílka s funkcí pouze zábavnou a také humoresky, které reagují aktuální problematikou na svou dobu a spojují zábavnost s funkcí kritickou. Tento druh tvorby v Rubešově díle převažuje. Rubešova kritická humoristická tvorba působila progresivně ze dvou hledisek. Jednak z hlediska literárního vývoje - na pozadí předchozí a ještě souběžné sentimentalistické literatury zobrazovala všední, skutečný život, a jednak z hlediska společenského vývoje, neboť v době rozmachu měšťanstva si již kriticky všímala nedostatků nové třídy.⁶⁾ Společenský kontext a životní realita vystupují v povídkách dvojím způsobem: přímo - pak jde o témata společenské skutečnosti, a nepřímo, zprostředkovaně - pak se objevují témata z dobové skutečnosti literární. Reálný život je chápán ze dvou pohledů. V celku, viděn jako komplex životního stylu společenské třídy měšťanské, který je stereotypní a pro všechny stejně závazný, a v individualizované podobě, která je promítnuta do postav hrdinů, ztělesňujících konkretizaci a důsledky obecného životního názoru. Rubešovi hrdinové patří většinou do středních společenských vrstev. V povídkách se nejčastěji vyskytují dva typy hrdinů: představitel měšťanské třídy, který je tvůrcem a

носителеm její ideologie, a příslušník nižší střední vrstvy, původem z venkova, který je ironicky naivní při přejímání této ideologie. Místně a časově určený pohled a konkrétnost vedle zobecněného obrazu je zde opět důkazem úmyslu F.J. Rubeše být opravdu realisticky životný. Nejčastěji kritizovaným jevem se společenským kontextem jsou zkreslené morální normy a společenský vliv na jednotlivce v názorové oblasti. Jako mylná hodnotová měřítko jsou zesměšňovány zejména bohatství a přílišná spořádanost, vedle toho je předmětem výsměchu bezmyšlenkovité přejímání těchto cizích povrchních názorů. V povídkách Lehce nabyt, lehce pozbyl (Paleček 1844), Pan Trouba (Paleček 1841), Kdo ví, k čemu to dobré (Paleček 1843) aj. tak vznikl obraz širších společenských souvislostí a dobového způsobu myšlení, vlastního měšťanské třídy. Dalším, často prezentovaným společenským jevem je chudoba. Ironicky ji traktují např. povídky Blahosti tanečních škol (Paleček 1846) a Flamendr (Paleček 1842).

Při charakteristice hrdinů se projevuje jak přímá polemika s charakteristicky schematickou sentimentalistickou metodou zobrazení, tak vlastní propagace realistického popisu s přesnými místními souvislostmi, časovými okolnostmi a detailní charakterizací postav.⁷⁾ Někdy jsou protikladné popisy položeny vedle sebe v záměrně posměšné konfrontaci sentimentalismu s realismem, někdy na ně upozorňuje také sám hrdina explicitně. Uvedme příklad z nejznámější Rubešovy povídky Pan amanuensis na venku aneb Putování za novelou (1842): "Proti mně seděl pan Cvrček, malý, černovlasý, od neštovic podobaný, slušně oděný pán již při letech." (s.28) "Obličej (pana Neviděla) byl zvadlý, oko vyhaslé, na jeho vysokém, havraními kadeřemi zastíněném čele zdálo se strašné tajemství stárnouti..." (s.24). Uvedme ještě příklad karikování typicky sentimentalistických bouřlivých emocí v povídce Zlomek ze životopisu Silvestra Sejčka (Paleček 1845). Jednostranná psychologie postavy je zde v pointě zesměšněna vyústěním do kontrastní přízemnosti. (Situace při čtení dopisu od dívky, adresovaného jinému mláďenci): "Já ostal, jako bych svůj ortel smrti byl četl, vytáhl jsem své psaníčko ... porovnával písmo - však i to se shodovalo, a já byl zničen. Zrazen! zvolal jsem, zrazen! v hlavě mi počalo hučet, krev se mi v žilách počala vařit a takový hněv mi rozpálil ňadra, že bych byl tu půlku koláče, kterou jsem si na památku byl nechal, ... rozkousal."

Dobový ohlas připisoval Rubešovi tvorbě zásluhu, že naučila mnoho Čechů číst česky, avšak Rubeš svým realistickým uměním hlavně vyhovoval novým potřebám doby, neboť rozvíjející se české národní společnosti musela být ukázána skutečnost jinak než dosud, tedy realisticky bez sentimentalistických nánosů.

Václav Filípek alias veselý pseudonym Abyvásdrak proklamoval realismus ve svém díle téměř explicitně jako základ myšlení a rozumového pojetí života, který má nahradit romantické ideály ignorující skutečnost. Na Filípkově tvorbě lze také konstatovat, že průnik reality do humoristické literární tvorby v průběhu doby postupně zahrnoval všechny stránky literárního díla - od námětu, přes děj až k jazykové stránce, popisům, a že realistické vidění skutečnosti se stalo závažným prvkem literárního programu humoristů. U Filípka tedy nezůstal stranou způsob myšlení hrdinů, racionální úsudek se doporučuje i v oblasti citu a lásky a próza chce působit na čtenáře silně výchovnou tendencí. Humoristickou nadsázkou, která překrývá tuto tendenci, vyniká Filípkova povídka Poslední knoflík (Paleček 1847), již vyložím v celku časopisu Paleček.

Paleček, přítel žertu a pravdy, první český humoristický časopis, vycházel v letech 1841-1847. Často nepodepsané povídky se zhruba dělí na dvě skupiny. Jedna část má pouze zábavnou funkci, větší skupina se však zabývá závažnější problematikou se společenským kontextem.⁸⁾ Nejvýrazněji, nejkritičtěji a s největší šíří záběru se obraz společnosti a jejích vad objevuje ve třech povídkách - Poslední knoflík (Paleček 1847, od V. Filípka), Nehody Barnabáše Šmejkalů (Paleček 1845) a Bradýř (Paleček 1843, od F. Kopa). Ve všech třech povídkách je kompozičním centrem jedna postava, její příhody jsou východiskem k vykreslení sociálních poměrů, chudoby, dobových mód, způsobu vzdělávání a také postavení jednotlivce v této společnosti.

Ve větší míře se v Palečkovi objevuje také satira a parodie na soudobé literární poměry.⁹⁾ Nedostatky literární praxe - módní sentimentalistické praktiky a narůstající stereotypnost sentimentalismu po obsahové i formální stránce - jsou zesměšněny doslovným chápáním pojmu "rozervanost" v povídce Nehody B. Šmejkalů: "... já se více neznám. Žalost opanovala mysl mou ..., paty chytají křeče, oči dostávají závrať a srdce? Ó, to má díru, že by jím parovoz projet mohl. Já jsem rozervaný ..." (s. 38). Zesměšňování sentimentalismu však leckdy není důsledné a nezasažuje až do výstavby pointy: "Za pět let stal jsem se kapelním mistrem a tak mi štěstí všechno vynahradilo, co mi dříve ukrutným způsobem odejmulo.", (Nehody B. Šmejkalů, s. 50). Dějiny české literatury¹⁰⁾ charakterizují tento jev obecněji v próze třicátých a čtyřicátých let: "povídky omezovaly, dokonce i ironizovaly plané složky sentimentální povídky, ačkoliv se jejím pravidlům také nedovedly vymknout." Realistická metoda je přítomna v těchto polemikách se sentimentalismem a romantismem implicitně a projevuje se opět motivačně v kritice škodlivého vlivu dobových romantických mód na myšlení lidí. Realistická metoda, která se od začátku v humoristické literatuře hodně zaměřovala na motiv

myšlení a užívání rozumu při pohledu na svět, zde dosáhla svého dalšího stupně - kritiky mylného uvažování v chybných hodnotových měřítcích a kritiky pokřiveného vztahu literatury k životu.

Hrdinové jsou typizováni, a tak vzniká obraz širších společenských souvislostí. Vzhledem ke společenskému zařazení jsou nejčastěji hrdiny učitelští pomocníci, kteří bývají obětí společenského řádu. Vzhled bývá realisticky popisován u komických postav s cílem vyvolat komický efekt a posílit humoristický ráz díla: "hlava do ramen vehnaná, ... čelo neměl skoro žádné, oči tak malounké, jako by je byl právě od slepého koštěte dostal ... jak náleží spravedlivý nos ...," (Moje první túra, Pa-leček 1846, s.8).¹¹⁾

Při porovnání vývoje a stavu humoristické literatury od dvacátých let do let čtyřicátých je zřejmé, že s rozmachem české národní společnosti a s rozvojem požadavků na literaturu se také prohloubila realistická metoda v humoristické literatuře. Osvětová a výchovná tendence přestala být dominující funkcí díla a těžiště se přesunulo do kritiky podstaty společenských nešvarů a také do reflexe vzájemného vztahu literatury a života. Avšak humoristická kritika nepřesvědčila o své pravdě a ani o své představě realismu definitivně. Literatura se smála měšťácké touze po romantice ještě mnohem později, ve Vančurově Rozmarném létu a ve sloupcích Karla Poláčka.

- 1) J.Tax, O české satíře. Praha 1959, s.9.
- 2) J.Petrtyl, České humoresky (doslov). Praha 1947, s.193.
- 3) F.Strejček, Humorem k zdraví a síle národa. Praha 1936, s.51.
- 4) J.Tax (cit. v pozn.1), s.12.
- 5) V.Štěpánek, Počátky novočeské prózy. Česká literatura 1969.
- 6) M.Řepková, doslov v: F.J.Rubeš, Humoresky. Praha 1960, s.322.
- 7) A.Novák, Literatura česká 19.století, 3.díl, č.1. Praha 1905, s.224.
- 8) J.Tax (cit. v pozn 1), s. 24.
- 9) "... i v české literatuře se v genezi realistického směru uplatnila i reakce na sentimentální román, na některé jeho krajnosti", V.Štěpánek, Z dějin obrozenské literatury. Praha 1988, s.148.
- 10) Dějiny české literatury, 2.díl. Praha 1960, s.380.
- 11) Viz termín popisný komický realismus, J.Petrtyl (cit. v pozn.2), s.198.

Termín "zábavná literatura" v českém obrození

Mojmír Otruba

Při významoslovném výkladu hesla "zábava" uvádí Příruční slovník jazyka českého (d.7, 1953-1955) na prvním místě: činnost nebo stav poskytující rozptýlení, potěšení, pobavení; kratochvíle. Obdobně vykládá slovo "zábava" i pozdější Slovník spisovného jazyka českého (d.4, 1971), vypouštěje zastaralý výraz "kratochvíle" a uváděje "pobavení" jako synonymum. Stručný Trávníčkův Slovník jazyka českého (4.vyd. 1952) vysvětluje "zábavu" jako rozptýlení, obveselení a jednodílný akademický Slovník spisovné češtiny (1978) jako rozptýlení, pobavení. Jungmannův Slovník česko-německý (d.5, 1839) uvádí v tomto významu slovo "zábava" jen v přívlastkovém spojení "milá, příjemná" a klade k němu české "kratochvíle" a německé výrazy "Zeitvertreib, Unterhaltung, Ergötzung". Adjektivum "zábavný" vykládají nové slovníky jako poskytující zábavu, určený k zábavě (v uvedeném významu).

Jestliže dnes spojujeme slova "zábava", "zábavný" s uměleckými a slovesnými výtvary, obvykle v něm pociťujeme zmíněný význam pobavení-Unterhaltung; jinak řečeno, jako "zábavné" označujeme umělecké a slovesné výtvary a projevy, v nichž se výrazně uplatňuje nebo vůbec domínuje rekreační funkce. Tak je tomu např. u pojmenování "hlavní redakce humoru a zábavy", "zábavný pořad, program (rozhlasový, televizní)", "zábavná hudba". S protikladem "vážná X zábavná hudba" zhruba koresponduje protiklad "vážná X zábavná literatura", ovšem s tím, že jednou této literární kontrapozice užíváme jen pro označení děl umělecké slovesnosti (např. romány Dostojevského, Jiráskovy X romány humoristické, detektivní), jindy do tohoto protikladu zahrnujeme veškeré písemnictví, tj. literaturu jak krásnou, tak věcnou, a tedy i to, co ze zábavných slovesných výtvarů je dnes pro nás na samé krajní hranici krásné literatury (causerie, aforismy, anekdoty) i co již do ní nepočítáme (vyprávění příběhů ze života, vtipné hádanky, slovní hříčky).

Se souslovným pojmenováním "zábavná literatura" se dnes nesetkáváme příliš často, rozhodně má dnes mnohem menší frekvenci, než měly za obrození "zábavná literatura", "zábavné čtení", "zábavné spisy" apod.

I v obrozených textech jsme prima vista náchylni k tomu, chápat zábavnost jako vlastnost lektury, která nemusí být jenom beletristická, která však vesměs usiluje o pobavení, příjemné rozptýlení, jednou veselou, jednou vzrušivou. Takto si významově konkretizovali adjektivum "zábavný" z textů 19. století zřejmě i ti autoři populárních výkladů o obrozené literatuře, kteří výslovně poukazují na tehdejší bohatou, převážující produkci zábavné literatury a vysvětlují to tím, že jen nenáročnou zábavností (rozuměj: rekreační funkcí textů) bylo za dané situace možné získat lidové publikum pro českou četbu. V podstatě takto chápe termín "zábavná literatura" také autor monografie o historii novodobé české prozaické beletrie Jan Máchal¹⁾ a v souladu s tím cituje dopis Josefa Josefoviče Jungmanna Janu Kollárovi z 25.9.1824 jako doklad úsilí o vyšší kvalitu zábavné četby: "Čelakovský ... z angličtiny Waltera Scotta *The Lady of the Lake*, román pěkný, přeložiti se strojí. Velmi nám podobných zábavných spisů třeba, nebo naše vyšší publikum, míním všelike slečinky a jonáky študující, pro zábavu v českém nic nenacházejí; a jen pro zábavu čítajíce, německých kněh se chytati musejí. Tuším, že v našich časech nejlépe by se překládání nebo skládání dobrých románů dařilo, nebo odbytu mají, čtou se všude a rády, a což my jiného žádáme, než aby se české knihy četly? Scott, Schiller, Goethe, Jean Paul, z těch by se co bráti dalo, zvláště z prvního, ale básníř musí básniře překládat."²⁾

I ve spojení s výtvary slovesnými a s literaturou se za obrození skutečně někdy užívalo adjektivum "zábavný" v uvedeném smyslu sloužící pobavení, unterhaltend. V Slovesnosti, v kapitole pojednávající o slohu listovním (dopisovém, korespondenčním) uvádí J. Jungmann mezi různými "tvary" dopisů v třetí položce: "Listové zábavní, mají místo mezi osobami přátelstvím sdruženými, na vzájemné šprymy a vtipy uvyklé. Žádají pak listové tito myslí vzdělané, známosti věci mnohostranné, plodné smyslivosti, a slohu lehkého a cvičeného."³⁾ V takových případech koresponduje "zábavný" s "kratochvilný"⁴⁾ (které se však z obrozených textů od čtyřicátých let rychle vytrácí). Shodný význam pobavení, obveselení a vzájemné zaměnitelnost obou adjektiv (vyplývající z jejich korespondence s něm. "unterhaltend") ukazuje se na označení časopisu *Hyllos* (1819-1821), který měl podtitul v německé verzi *Vermischte Aufsätze belehrenden und unterhaltenden Inhalts* a v české paralele nejdříve (za redakce V.R. Krameriusa) *Smíšené čtení obsahu poučného a kratochvilného*, později (za redakce Jana Hýbla) *Národní časopis poučujícího a obveselujícího obsahu*.

Z autorů, které J.J. Jungmann v uvedeném dopise J. Kollárovi doporučuje překládat do češtiny, bychom přinejmenším Schillera a Goetha dnes sotva označili za autory zábavné (= pobavení sloužící, rekreační, unterhaltend) prózy. Tento význam bychom rovněž stěží mohli podkládat slovu

"zábavný" v titulu Zábavné spisy M.D.Villaniho (1844), když tato kniha básní obsahuje i skladby jako Zármutek a Smrt vojína, anebo v pojmenování Bibliotéka zábavného čtení (1835-1847), když tato ediční řada přinášela i díla, jako jsou např. Manzoniho Snoubenci a Warrenovy Výpisky z deníka lékaře. V těchto případech (včetně dopisu J.J.Jungmanna) se "zábavné spisy", "zábavné čtení" evidentně rovná "beletristické spisy", "beletrie"; "zábavný" je označením pro celý rozsah pojmu literatury esteticky fungující, literatury umělecké, krásné (za obrození i později též "pěkné"). Doklad pro to, že "zábavná literatura" = "krásná (pěkná) literatura", nalezneme rovněž v Jungmannově Slovesnosti, a to ve výkladu, jak "povstává pět forem či tvarů spisovných a slohových"; na druhém místě (za "tvarem učebním") je tu uveden "tvar zábavný neb pěkný".⁵⁾ Obdobně se ukazují jako synonymní výrazy "čtení zábavné" a "beletristika" v Tylově fiktivním dopisu venkovského čtenáře (z 1835), jenž se zamýšlí nad tím, zda si časopis Květy, určený především národně uvědomovací funkci (a v podtitulu označený za "národní zábavník"),⁶⁾ počíná správně, když svou hlavní obsahovou složkou učinil beletrii: "Já opomínám jinak cenu beletristiky vychvalovati, jelikož se samo sebou chváí, co srdce lidské dojíká, - svým dílem na to jsem ustanovil mysl svou, že probuzující se národnosti není spisu prospěšnějšího nad čtení zábavné..."⁷⁾

Jak došlo ve spojení s literaturou a slovesnými výtvary k významovému ztotožnění výrazů "zábavný" a "beletristický" (resp. "krásný", "pěkný"), jak spolu v umělecké literatuře souvisí zábava a krásno? Vyjděme nejprve opět od samotných slovních významů. Připomněli jsme již, že Jungmannův Slovník uvádí k českému "zábava" německou paralelu nejen "Unterhaltung", ale i "Ergötzung", znamenající zniterněný pojem zábavy, tedy požitek, potěchu, potěšení, rozkoš, libost; pro tento význam nacházíme v Jungmannově Slovníku doklad z Čelakovského překladu Goethovy Marinky (1827): "Doprav to dítě domů, a způsob panu Fabriciimu do večera nějakou zábavu." Zde bychom dnes již nemohli užít slova "zábava", nahradili bychom je nejspíš slovem "potěšení". Rozdíl mezi pojmem zábavy-pobavení a zábavy-požitku, potěšení vyjadřuje latina slovní dvojicí "oblectatio X delectatio". Delectatio, zábava zniterněná, je frekventovaným pojmem středověké estetiky, která, navazující tu na antiku, spatřuje v této vlastnosti podstatný obsah a příznak krásy, popř. výsledný efekt styku s krásou, prožitku krásy.⁸⁾ Delectatio, zábava-požitek, potěšení, nejen prochází jakožto vyznačující vlastnost a projev krásy středověkou estetikou, ale objevuje se i v humanistických a klasicistických teoriích. Delectatio-zábava, která je příznakem esteticky fungující literatury, stává se potom i označením pro tuto zvláštní oblast slovesných výtvorů. Je to pojmenovávací postup, který se uskutečňuje metonymicky (po ose věčné spojitosti: vlastnost → její nositel), tedy stejně jako pojmenování

"krásná literatura", a který pak obdobným způsobem poznamenává estetickou a poetologickou terminologii v jednotlivých evropských národních literaturách. O francouzské říká M.M.Bachtin: "Epiteton 'plaisant' (zábavný) se v 16.století připojovalo k dílům umělecké literatury vůbec, bez ohledu na jejich žánr. Nejváženějším a nejvlivnějším starším dílem byl pro 16.století Román o Růži. Clément Marot vydal v roce 1527 jazykově poněkud zmodernizovaný text této důležité památky světové literatury a v úvodu doporučoval dílo těmito slovy: 'C'est le plaisant livre du Romant de la Rose...'.⁹⁾

Sousloví "zábavná literatura" (a dále "čtení", "spisy" atd.) ve významu beletrie není tedy zvláštní záležitostí českého pojmosloví, u nás pouze tento termín déle přežíval. Českou zvláštností je snad jenom to, že "zábavnou literaturu" nevzaly ve významu beletrie na vědomí naše literární věda a lexikologie; Příruční slovník jazyka českého uvádí např. spojení "zábavná a naučná četba", jehož se jednoznačně užívalo ve smyslu literatura krásná a naukově věcná, jako doklad pro užití adjektiva "zábavný" ve významu sloužící pobavení.

"Zábavný" ve významu beletristický, esteticky fungující se kolem poloviny 19.století již asi začínalo pociťovat jako výraz zastaralý, jak nasvědčují ojedinělé doklady, např. anekdota z Května 1847, která pohrávající si s dvojvýznamností výrazu "zábavné knihy" humoristicky formuluje protiklad "knihy zábavné X nudné".¹⁰⁾ Přesto se setkáváme se "zábavnou literaturou" vedle "pěkné (krásné) literatury", "beletrie", "beletristiky" nadále po celé 19.století (a ojediněle ještě ve 20.století, např. u Marie Majerové), leckdy promiskue u téhož autora. Neruda označuje 1859 a 1860 svůj beletristický a populárně vzdělávací časopis Obyčejný život za časopis "zábavně-naučný" a když v redakčních a programových statích probírá jeho jednotlivé obsahové položky ("částky"), píše o jeho "částce zábavné", že přináší jednak básně, jednak "původní romány, povídky, novely, arabesky, humoresky atd.", klade si za cíl docílit "i skutečné obohacení pěkné literatury české".¹¹⁾ Podle mé čtenářské zkušenosti a nesoustavné excerpce přichází do širšího, nikoli jen odborného užívání nejpozději termín "krásná literatura"; např. 1860 inzeruje mnichovohradištský botanik a lékárník V.J.Sekera své nově zřízené knihkupectví s tím, že "péče jeho nebude se pouze ku krásné literatuře (básně, dramata, povídky, novely, romány, almanechy), anobrž i ku vědeckým, zvláště pak praktickým potřebám našeho lidu hovícím spisům vztahovati".¹²⁾ Postupné prosazování výrazu "krásná literatura" na úkor slovního označení "pěkná" nebo "zábavná" souviselo nejspíše s tím, jak i u nás vcházelo do obecnějšího povědomí pojetí romantické estetiky, která vyčleňuje slovesnou tvorbu esteticky fungující (krásno zpřítomňující) z ostatního písemnictví a sbližuje z tohoto hlediska uměleckou literaturu s výtvarným

a hudebním uměním. Ojediněle se v českém 19.století mluví o jakémkoli díle umělecké literatury jako o "básni" (což je opět v souladu s dobovými jinonárodními zvyklostmi), a potom se dílo veršované poezie označuje za "báseň v užším smyslu".¹³⁾

To jsou ovšem už jen poznámky na okraj vlastního tématu. Pokusili jsme se tu dokázat, že píše-li se v 19.století o zábavné literatuře, čtení, spisech, knihách, slohu, méně často se tím rozumí pouze lektura, která slibuje pobavení, rozptýlení, humor. Termín "zábavná literatura" většinou označuje uměleckou literaturu a zahrnuje v sobě všechnu druhy a žánry veršované a prozaické beletrie.

- 1) J.Máchal, O českém románu novodobém. Praha 1902, s.16; 2.vyd. Praha 1930, s.25 n.
- 2) J.J.Jungmann, Korespondence (ed. O.Votočková-Lauermannová). Praha 1956, s.76.
- 3) J.Jungmann, Slovesnost aneb Náuka o výmluvnosti básnické i řečnické. 3.vyd. Praha 1846, s.98.
- 4) "Kratochvilný" (které i morfologicky odpovídá německému "kurzweilig" a významově v daném spojení francouzskému "récréatif") vysvětluje Jungmannův Slovník: ku kratochvilem sloužící, zur Kurzweil dienend, unterhaltend, kurzweilig, launig, scherzhaft; k tomu uvádí příklady z Komenského Ianua linguarum: Kratochvilná rozmlouvání, t. veselá, utěšená (festiva colloquia), jsou nejlepší rozkoš. Kratochvilní žertové. Jestliže co kratochvilného (lepidí) v řečnování přiměšuješ, žerty ať jsou, ne ouštípky.
- 5) J.Jungmann (cit. v pozn.3), s.85.
- 6) Podtitulem "zábavník" asi Tyl vytvářel paralelu k titulu staršího Sychrova autorského časopisu Kratochvilník (1819-1820). Zatímco ovšem M.J.Sychra metaforicky užil slova již existujícího a jakožto jméno činitelské označujícího postavu (kratochvilník = zábavný člověk, veselý společník, vtipálek, šprýmař), Tyl zde sáhl po novotvaru (nejspíše vlastním), v němž je nutno opět vidět prvotně jméno postavy (viz též Tylův pozdější časopis Pražský posel). Význam podtitulového "národní zábavník" se pak zjevně překlání od "český veselý společník" k "český beletrista".
- 7) An. (= J.K.Tyl), Redaktorovi, List k laskavému rozjímání také jiným podaný. Květy 2, 1835, s.397, v: Spisy J.K.T., sv.11, Národní zábavník (ed. M.Otruba). Praha 1981, s.634.

- 8) Viz např. A.Blunt, Poussin's Notes on Painting. Journal of the Warburg Institute 1, 1937, s.344 n.
- 9) M.M.Bachtin, François Rabelais a lidová kultura středověku a renaissance (přel. J.Kolár). Praha 1975, s.59.
- 10) An., Zábava a dlouhá chvíle, Scéna v knihárně (v: Směs), Květy 14, 1847, č.7, s.28, 16/1.
- 11) Viz M.Novotný, Život Jana Nerudy, díl 2, Praha 1953, s.275 a díl 3, Praha 1954, s.39.
- 12) Boleslavan 1, 1860/61, č.3, s.26, 25/10 1860.
- 13) "Jistý druh pěkné literatury nalezá ovšem posavád málo podpory (u nakladatelů, M.O.), totiž básně v užším smyslu a plody dramatické..." An. (= J.K.Tyl), O nových knihách ... od starého čtenáře. Květy 14, 1847, s.339, v: Spisy J.K.T, sv.12, Čtení pro lid (ed. M.Otruba). Praha 1986, s.442.

Pozn. autora: Poprvé zveřejněno v rukopisném sborníku k životnímu jubileu Jaroslavy Janáčkové.

Slovní hříčky v Havlíčkově publicistickém stylu

Alexandr Stich

V tomto článku naznačíme, jak se využívá v Havlíčkových publicistických projevech slovních hříček. Navazujeme přitom na starší výklad o funkci Havlíčkových publicistických neologismů,¹⁾ a to proto, že ve funkčním využití obou jevů jsou některé významné shody.

Slovní hříčky (kalambúry) zůstávají obvykle za hranicí pozornosti lingvistiky a stylistiky; mluví-li se o nich, tedy obvykle jen v humoristicky zabarvených popularizačních pracích. Jde však o jazykově slohový jev hodný pozornosti v několika směrech, má totiž někdy i závažné slohové funkce.

Slovní hříčky se ovšem od neologismů v lecčems dost podstatně liší. Především je rozdíl v samé jejich podstatě; neologismus je zapojen do sítě vztahů jazykové soustavy a má tedy povahu neologismu sám o sobě; kontext, v němž ho bylo užito, na této podstatě nic nemění. Proti tomu slovní hříčka je vytvořena z materiálu, který jako součást jazykové soustavy může být slohově zcela neutrální, hříčka vzniká až v kontextu, vytváří se pomocí vztahů, které se konstituují v dané promluvě. Není to tedy prvek jazykové soustavy, ale prvek řečový (patří konkrétní, jedinečné promluvě).

Na druhé straně však spojuje publicistické neologismy a publicistické slovní hříčky též výsledný efekt, a tedy možnost obdobného slohového využití. Ve slovní hříčce, stejně jako v publicistickém neologismu, se jazykový materiál aktualizuje, stává se nápadným a lze ho užít k tomu, aby se působilo na adresátovo mínění, hodnocení, popř. jednání. (Oba typy tedy spojuje slohová funkce persvazivní, přesvědčovací.)

Spojitost mezi oběma jevy se projeví někdy i v tom, že důsledkem snahy o vytvoření kalambúru může být vznik nového slova; např. Havlíčkův neologismus dotknutelný vznikl tak, že pro slovní hříčku autor potřeboval protiklad k běžnému přídavnému jménu nedotknutelný: "...takový jest již svět, že každá vrchnost chce držána býti za nedotknutelnou, ale své poddané drží za velmi dotknutelné." (Podobně vznik Čapkova neologismu démonokracie je kontextově podmíněn, je ho užito jako protikla-

du k hláskově podobnému slovu demokracie.) Naopak leckteré publicistické neologismy jsou samy o sobě vlastně i hříčkami (připomeňme Havlíčkovy neologismy odčuprovat, tj. 'odpovědět neseriózně jako dr. Čupr', posledníčešství atd.).

V jazykovědné a stylistické literatuře věnované této otázce jsou i řešení, která neologismy jistého typu řadí přímo mezi slovní hříčky. Například autorka polské monografie o jazykovém humoru D. Buttlerová²⁾ došla k tomuto teoretickému schématu: rozeznává prvky jazykového humoru (tj. stabilní jazykové prostředky, které signalizují svérázný emocionální žertovný postoj mluvčího) a slovní vtip (tj. jazykový kompoziční celek, který je výsledkem vědomé tvůrčí činnosti a má za cíl vyvolat komický efekt). Slovní vtip autorka dále dělí na slovní vtip jazykový (v němž je pouze jazykové ztvárnění samo impulsem ke komickému účinku), slovní vtip řečový (kde komická je situace, nikoli jazykové ztvárnění, a kde lze proto jednotlivé jazykové prostředky nahrazovat jejich synonymy) a vtipy slovně situační. Slovní vtipy třídí i podle toho, zda jazykový materiál vtipu je "tradiční" (tj. zda existuje v nadosobní jazykové soustavě) nebo "netradiční" (tj. nově vznikl pouze pro potřeby určitého vtipu). Toto třídění spojuje s tříděním na slovní vtipy založeném na obecně komickém mechanismu (tj. takovém, který je možný i v komice např. hudební, výtvarné atd.) a na slovní vtipy výlučně jazykové, které nelze vyjádřit jinak než právě jazykovými prostředky. K těmto druhým autorka řadí tzv. modifikace (tj. případy, kdy se upraví zvuková, grafická, tvaroslovná nebo slovotvorná stavba slova nebo kdy se tako upraví frazeologické spojení), neologismy a vtipy založené na homonymii, mnohoznačnosti a využití jiných vztahů existujících v jazykové soustavě. Nejdůležitější rys vlastního, klasického jazykového humoru vidí autorka ve významové dvojrovinnosti, tj. ve schopnosti jazykového materiálu užitého ve vtipu vyjadřovat druhotný, skrytý význam.

Návrh na jiné třídění podal kdysi český psycholog B. Brouk³⁾ Za prostředek jazykové komiky pokládal jen ty jevy, kdy komický účín je zcela nebo zčásti závislý na jazykovém materiálu. Jazykové hříčky dělil pak takto:

1. Čistě zvukové hříčky.
2. Zvukové hříčky využívající zvukové podobnosti významově rozličných slov (patří sem např. hláskové obměny vzniklé přidáváním, ubíráním nebo výměnou hlásek atd.).
3. Amfibolické hříčky (využívající mnohoznačnosti a homonymie slov, homofonie slova a spojení slov, přímého a obrazného významu slov a dvojnásobné stylizace).
4. Amfibolizační hříčky (ve kterých se uměle a víceméně násilně slovu nebo spojení slov přidá další význam).

Materiál obou uvedených autorů tvořila především umělecká literatura a lidový jazyk, proto u nich není naše otázka o funkci slovních hříčků v projevech publicistického stylu nijak řešena. D. Buttlerová se k ní však na některých místech své práce přiblížila, a to tam, kde mluví o satirické funkci slovních hříčků a o degradaci označovaného jevu při některých druzích jazykové komiky. Zčásti se k otázce publicistické funkce slovních hříčků přiblížili i někteří badatelé ve výkladech o jazyce spisovatelů, v jejichž díle měla publicistika důležité místo.⁴⁾

K terminologii této oblasti zkoumání připomínáme, že mezinárodního názvu *kalambúr* zde užíváme v souladu s převažující českou tradicí jako synonyma domácího spojení *slovní hříčka* v celém jeho rozsahu. Proti tomu např. D. Buttlerová připomíná, že termínu *kalambúr* se často užívá jen pro označení dodatečného klamného rozčlenění (dekompozici) slova a B. Brouk tento termín výslovně vyhrazuje - ve shodě s francouzskou tradicí představovanou Littréem - pouze pro hříčky homonymické a homofonické.⁵⁾

Havlíčkovy slovní hříčky jsou několika druhů:

1. Hříčka je založena na hláskové (a grafické) stavbě slova; slovní hříčka vznikne záměnou hlásky nebo skupiny hlásek, které odlišují jedno slovo od slova druhého, přičemž zamýšleného účinku se dosáhne tím, že čtenář konfrontuje sémantický obsah obou slov: "Sedláci císařští ... řídí se dílem sami ..., dílem úředníky (ř)šízení bývají" (K 116).⁶⁾ "... v každé vesnici máme nyní ... zákonem ustanovené heloty (slovo řecké, které se dobře dá česky holotou přeložiti), kteří dokonce žádného hlasu (tj. při volbách, A.S.) nemají..." (S 50, 1167).

2. Hříčka je založena na tvaroslovných a slovnědruhových jevech:

Pro potřeby slovní hříčky se deformuje jeden z tvarů ohebného slova. Ukazuje to tento příklad: Tyl ve své odpovědi na Havlíčkovu kritiku Posledního Čecha napsal: "Komponista jeho (tj. kritického posudku, A.S.) je jakýsi Havlíček." Tylův povýšenecký tón, jímž se zdůrazňovalo okrajové postavení začínajícího Havlíčka v české literatuře, paralyzoval v dopisu F. Weidenhofferové takto: "Věru jsem nevěděl, mám-li se zlobit, rmoutit, anebo smát, když jsem uviděl, jak si toho jakýsiho Havlíčka k srdci berete" (K 293).

Jindy se "dotváří" tvarová soustava slova. Např. se využije toho, že česká podmětová slovesa (jako vzdálit se, sedět, umřít atd.) nemají soustavu trpných tvarů, a pro účely kalambúru se takový tvar utvoří: "... pochybujeme ..., že by který soud ... mohl dekretovati na někoho vyšetřovací žalář, o kterém jisto jest, že se nevzdálí, který naopak se ještě bojí, aby proti své vůli vzdálen nebyl..." (S 51, I, 74). V daném případě se účinek slovní hříčky ještě druhotně zesiluje tím, že pasívní tvar "být vzdálen" se v povědomí adresáta konfrontuje ještě

s větnou dvojicí, v jazyce existující, být vzdálen (kde jde o spojení sponového slovesa být a jmenného tvaru přídavného jména vzdálený).

V jiném případě se expresivního účinku dosáhne tím, že se ve větné dvojici změní slovnědruhová platnost jednoho z členů. V pozadí takové hříčky je běžná transformace větné dvojice složené z příslovce a jím určovaného slovesa ve větnou dvojici přídavné jméno + dějové podstatné jméno (např. mírně probíhat → mírný průběh, tiše zaklepat → tiché zaklepání atd.); ve hříčce se provede taková transformace neregulérně: (dr. Čupr napsal: "... kdo do spisů Štítného ... jen drobet nahlédne, pozná, že Štítného ostatní spisy mimo Rozmluvy nábožné ... z filozofického stanoviska posouditi docela nemožno...") "Kterak mohl p. Č. říci, že z drobet nahlédnutí do spisů Štítného již poznati může, že se nedá jí posouditi z filozofického stanoviska?" (Q III, s.89).⁷⁾

3. V slovní hříčce se využívá mnohovýznamovosti slova:

Např. se konfrontují významy slovesa hospodařit (1. 'spravovat něco', 2. 'šetřit něčím'). "... žádná (tj. společnost, A.S.) není bez užitku, ani ta Pražská hospodářská společnost, kterou jen každý pomlouvá a z nečinnosti viní, ačkoli ona přec velmi dobře účel svůj, již ve jméně obsažený, vykonává: onať hospodaří - a sice hospodaří s rozumem svým a šetří si jej i svou učenost, a psánoť jest, kdo s málem hospodařiti neumí, hoden není, by více obdržel.", (Q II, 185). Obdobně je využito i mnohovýznamovosti slova čas: "Za celý ten čas není času na svolání skutečného nějakého sněmu.", (DNN 9) - atd.

I mnohovýznamovost přejatých slov může být základem slovní hříčky: "Ostatně jim (tj. vídeňské vládě, A.S.) povídám dost: že mám úmysl místo novin presovat v Brodě olej, ze sympatie pro presy" (BL 69; presovat: 1. tisknout /noviny/, 2. lisovat /olej ze semen/, a zároveň 1. pres = lis a 2. die Presse - tisk; hříčka předpokládá i částečný bilingvismus adresáta).⁸⁾

K obdobným hříčkám sloužila např. mnohovýznamovost slova nejvyšší ("... jest to vůle Nejvyššího /zde jen míním nejvyššího šéfa policie, a ne na nebi/...", K 590), nebo slova pán ("... nejsou všichni pánové polští tak naduti, aby pána Boha také mezi sebe do stavu panského počítali, protože se říká pán Bůh, tak jako pan Potočka, pan Radziwill...", Q III, 233) atd.

V některých případech není pojmenovávací jednotka mnohovýznamová sama o sobě, další význam jí dal Havlíček pro daný kontext, např. termínu vnitřní nepokoje užitému v oktrojované ústavě ve významu 'bouře ve státě, povstání', dal jiný, eufemistický význam - 'bolení břicha' (S 50, 271).

4. K slovní hříčce slouží mylná motivace slova:

Je tomu tak např. v této souvislosti, kde spojení národní obrana

je zbaveno skutečné a přirozené motivace (národ se brání) a je mu dána motivace právě opačná. "Pak bude následovat zákon o národní obraně, který má jméno své odtud, že pečuje o to, aby se národ brániti nemohl" (S 50, 1687).

5. Využívá se slootovorných vztahů slov z jedné slovní čeledi a etymologicky příbuzných, avšak významově už nesouvisejících nebo významově různě posunutých; např.: "Česká země ... dle historických ouvazků, závazků a podvazků patří k Německému spolku" (Q II, 197-8); "Poněvadž nesloužíte (tj. F.M.Klácel, A.S.) žádné straně, proto Vám také žádná neposlouží" (DNN 276).

Tato hra se slovy téže čeledi se někdy rozrůstá do značné šíře. Havlíček např. kritizuje uvádění bezcenných divadelních her, které využívaly nadpřirozených, kouzelnických efektů, na českém divadle takto: "Na našem divadle vidíme již po několik neděl samé čáry a kouzla. Páni beneficianti ovšem nejlépe rozumějí, jakým způsobem se hodně mnoho diváků přikouzlit dá; hrozí jim však z toho strašlivé podezření. Jak známo, ztratily čáry a kouzla za našich časů skoro všechn kredit; kouzelníky a čarodějnice považujeme za lidinky, jenž svými kouzly z okouzlených kapes několik okouzlujících plíšků vykouzlit chtějí! Bylo by věru k přání, aby se Kouzelné proutky spleť v notnou kouzelnou metlu, která by čarodějnicím a podobným šarlatánům i se všemi kouzly chuť k okouzlování vykouzila.", (OL 95).

6. Slovní hříčka se opírá o využití slov protikladného významu:

Je tomu tak např. v tomto kontextu, kde se sráží slova vysvětlit a zatemnit: "Tuším, že se nám po těchto vysvětleních (tj. která se očekávala od rakouské vlády, A.S.) jak náleží v očích zatemní!" (S 50, 215); podobně lze využít slova a jeho záporného protějšku: "Činnost pana barona Mecséry (tj. zemského místodržícího, A.S.) obmezovala se jen na nečinnost" (S 50, 914).

7. Aktualizují se frazeologické celky užitím v nepřípadném kontextu:

"On (tj. špatný básník, A.S.) obuje citům svým kurýrské boty a šlape nimi pak do všelijakých strastí a slastí života, až z nich veliké metafory: slze, stesky, krev a kroupy stříkají." (OL 72, krev a slzy = symbol neštěstí, hrůzy; krev a kroupy = jelito, přenes. hloupý člověk).

(K této slovní hříčce inspirovala Havlíčka stará lidová frazeologie, zachycená ve slovnících Veleslavínově, Rosově a Dobrovského. Havlíček ji poznal systematickou excerpcí slovníku Jungmannova. Zdánlivě individuální slovní hříčky tak získávají i dimenzi diachronní a mohou nabývat povahy aluze.)

8. Místo obvyklého pojmenování se užije slovo, které je s ním synonymní v jiném významu: "Literatura zde (tj. v carském Rusku, A.S.) ... mačká (druckt) tolik, kolik konzumenti stráví" (K 122, mačkat a tisknout, popř.

tlačit jsou synonymy pouze v obecném významu 'vyvíjením tlaku svírat', nikoli však ve významu 'graficky rozmnožovat tiskem').

9. Obzvláště nápadné a časté jsou u Havlíčka slovní hříčky s vlastními jmény (osob, míst, časopisů atd.). Vlastní jména, i když vznikla ze jmen obecných, mají povahu značek, jejich pojmenovávací motivace je zastřena. Slovní hříčka vzniká aktualizací této původní motivace, a to různými způsoby:

a) překladem cizího jména: např. Potok m. Bach (K 564), Sklenář m. Glaser (Q III, 239), Vlkodlák štutgartský m. Wolfgang Menzel (OL 79-80), Zajíc m. Haase; v tomto posledním případě je funkce kalambúru zvláště zřetelná: "... jen to jest významné, že nešťastným a komickým způsobem začíná (adresa pražských reakcionářů ministerskému předsedovi Schwarzenbergovi, A.S.) zrovna se slovem Bange (strach, ouzkost, hrůza), heslem to a korouhví té strany v Praze, která ještě k tomu náhodou má také za vůdce svého Zajíce.", (S 51, I, s.306); časopis Vandrovní m. Wanderer (Q III, s.235); reakční pražskou Mittelpartei překládá Havlíček jako břišní stranu (S 50, 598).⁹⁾

b) odhalením a využitím původní motivace domácího nebo cizího osobního jména v dalším kontextu; připomíná se např. motivace jmen Pospíšil (Havlíček doufá, že nakladatel P. bude brzy donucen, "aby také honoráry dávali pospíšil", K 135), Šťastný (německobrodského měšťana Šťastného a jeho ženu ironizuje poznámkou, že hrají v ochotnickém divadle hlavní roli, "protože jsou oba šťastní patriciji", K 235), polemiku s konzervativním publicistou Jakubem Malým začal Havlíček biblickým citátem "Běda tomu, kdož by pohoršil jednoho z Maličkých" (PN 88).

Kontextový rozsah takové hříčky je někdy značně široký a síť vnitřních významových spojení uvnitř hříčky je značně složitá: "... pan Schuhmacher udělal si z sešmaňané boty, kterouž zlopověstný Hans Norman byl odhodil (tj. z jeho časopisu Adler, A.S.), pro sebe politické pantofle, kteréž prý se po česku také tichošlápky nazývají ... O sutor, ne ultra crepidam!" (tj. Ševče, drž se svého kopyta!, Q III, 217-218).

c) rozvinutím původní motivace místního jména, názvu časopisu, díla, organizace atd. Havlíček to udělal např. u jména tovaryšstva Ježíšova, kdy užil anekdoty, že Ježíš Kristus se narodil mezi oslem a volem, v životě se stýkal s farizeji a hříšníky a zemřel mezi lotry - jde prý nyní o to, z kterého tohoto "tovaryšstva" pošli jezuité (Q II, 233). U názvu svého časopisu Slovan připomněl paralelu nešťastného osudu rakouských Slovanů a časopisu (S 50, 59) atd. V celý řetězec rozvinul hříčku s motivací místního jména Hustopeče: "Z Hustopeče dopisuje někdo do jistých českých vládních novin pod znamením brejlí. Nedávno upletl tedy tento hustopečský dopisovatel hustý článek o civilním manželství. ... Jak hustá jest ale věda tohoto pana Hustopečana, vidíme nejlépe z toho, když

praví ve svém dopisu: že svazek manželský jest cele nutným, nevybavitelným, ano předurčeným!!! ... On ... náleží k té straně, kteráž s tou samou horlivostí zastává ... celibát Tu ale pan hustopečský dopisovatel ve své husté vědeckosti zapomněl, že ... dokázal vlastně neslušnost celibátu.", (S 50, 1593).

Zvlášť často Havlíček konstruoval slovní hříčky při polemikách s časopisem Hlas Jednoty katolické (např. S 50, 755; S 51, II, 179); nejpropracovenější z nich je tato: "Pod Špilberkem, na Švarcavě - v Brně vychází Hlas. Nevychází tento Hlas ani z rozumu, ani ze srdce, ale vychází tento Hlas z temnosti, kde jest skřípání zubů. Jmenuje se tento Hlas Hlasem Jednoty katolické, ačkoli jest škůdcem i jednoty i katolictví. Hlas jest jen proto, že se hlásí ke každému nově vymyšlenému zázraku a rozhlašuje ustavičně ostudu proti všem nekatolíkům. Jest to hlas chraptivý, zádusivý a souchotinářský Jest to hlas tak nazvaných 'mužů božích'" (S 51, I, 214).

Slovní hříčky nejsou zvláštností pouze slohu Havlíčkova, ale vyskytují se i u jiných významných publicistů. Pro úsporu místa doložíme vždy jen několika příklady:

U Nerudy: Jenom jak se vlast nyní rozhodne, bude-li chtít, abychom ji spasili my, nebo aby ji spásli dr. Schreykal et kumpanie. // Musí nám každého jara, když již pučí nové květy, pukát také vždy zas ty staré rány naše? // V Uhrách mají tucet ministerstev, ale nikdo tam není, kdo by chtěl být ministrem, u nás zas máme kopu tuctových ministrů, ale prc ně ani jediného ministerstva. Atď.

U Čapka: Hlasy, které má ta která strana k dispozici, jsou velmi cenné, neboť jsou, abychom tak řekli, trhovým zbožím; dá se za ně něco trhnout. // Druhá příčina, proč se u nás lidé stydí dopustit se otevřené veselosti, je docela prostě povýšenectví. (Slovní hříčka vychází z toho, že se vyjde za hranice okruhu substantiv, z nichž se obvykle volí předmět u slovesa dopustit se.)

U Fučíka: (Útok proti pokrokové kultuře se vede) ... ve vykřikovaných a vykřičených večernících. - atď.

Tím, že může užít slovních hříček, liší se publicistický sloh výrazně od slohu odborného, jemuž je tato možnost zásadně odepřena. Naopak má tím publicistický styl výrazný styčný bod se stylem uměleckým a s lidovými jazykovými projevy estetického zaměření, totiž s příslovími, pořekadly a rčeními. Materiál shromážděný F.L.Čelakovským¹⁰⁾ ukazuje, že lidové slovesné umění se ve způsobech vytváření kalambúrů v mnohém s publicistickými hříčkami shoduje; folklór zvláště oplývá hříčkami založenými na aktualizování motivace vlastních jmen. Ostatně sama publicistika těchto lidových prostředků využívá; sám Havlíček měl v oblibě lidový lexikalizovaný kalambúr těšínská jablka.

Je však rozdíl v tom, jaké funkci slovní hříčky v obou jmenovaných slohových oblastech slouží. V lidovém projevu jsou především výsledkem hry s jazykem, vyvolávají humorný efekt a mají i estetickou funkci. Publicistické kalambúry, Havlíčkovy i jiných autorů, působí humorně až drhotně. Jejich hlavní funkce je jazykově ovlivnit adresáta projevu, vyvolávat v něm žádoucí postoj k sdělovanému obsahu, vytvářet názorovou jednotu mezi autorem a adresátem, popř. způsobit, aby se minuly účinkem protivníkovy snahy.¹¹⁾

- 1) Srov. NŘ 54, 1971, s.283 n. Doklady uvádíme pod těmito zkratkami: DNN - Duch Národních novin. Kutná Hora 1851; S 50 - Slovan. Kutná Hora 1850; S 51 I, II, III - Slovan. Kutná Hora, 1., 2. a 3. čtvrtletí; EK - Epištoly Kutnohorské. Kutná Hora 1851; OR - Obrazy z Rus. Praha 1953; OL - O literatuře. Praha 1955; PN a NN - Politické spisy, díl I (Pražské noviny) a díl II (Národní noviny). Praha 1900-3; Q II - Básnické spisy, díl II. Praha 1907; Q III - Básnické spisy, díl III. Praha 1908; K - Korespondence. Praha 1903; BL - Brixenské listy bratru Františkovi. Havlíčkův Brod 1957.
- 2) D.Buttler, Polski dowcip językowy. Warszawa 1968.
- 3) B.Brouk, Jazyková komika, Praha 1941.
- 4) Srov. E.Eckert, Heine und sein Witz. Berlin 1908; A.I.Jefimov, Jazyk satiry Saltykova-Ščedrina. Moskva 1953; Je.A.Zemskaja ve sb. Issledovanija po jazyku sovetskich pisateľej. Moskva 1959 aj.
- 5) Někdy se v jazykovědné literatuře kalambúr chápe úže než zde v dalším výkladu: omezuje se jen na případy, kdy hra se slovy vychází z využití homonym, srov. F.Jílek, Česká sémantika (vysokoškolské skriptum). Praha 1956. O využívání kalambúrů, zvl. v lidovém jazyce, viz J.Beneš, Hříčky se slovy, zvláště cizími. NŘ 20, 1936, s.101 n.
- 6) Tyto slovní hříčky jsou dosti exkluzivní a objevují se velmi zřídka, nejsou však zcela ojedinělé. Např. u Čapka je jeden kalambúr opřen o hláskovou podobu slov vedení a vědění, která jsou v kontextu postavena proti sobě.
- 7) Ve všech třech případech zde uvedených upozornil Havlíček na slovní hříčku i grafickým prostředkem.
- 8) Pro pochopení funkce kalambúrů v publicistických projevech stojí za zmínku, že J.K.Tyl užil sémantické slovní hříčky z téhož významového okruhu, totiž homonymnosti slova tisk (ve významech 'utiskování' a 'tištění knih a časopisů' dokonce jako základního slohově konstruk-

čního prostředku, na němž založil celé texty, totiž Otevřené psaní jistého souseda z Nevědomic stran svobody tisku a Odpověď Pražského posla sousedovi Trubelkovi stran svobody tisku. - Pražský posel 1848, Praha 1966) Významné také je, že i Tyl tu spojil publicistické využití slovní hříčky s vytvářením neologismů (Nevědomice, Trubelka).

- 9) Zvláštní případ se objevuje v Havlíčkově korespondenci z mládí: kde se mluví o anglických běhounech: jde o Elišku Rennerovou, jejíž jméno má iniciály E.R., stejně jako německé englische Renner.
- 10) Mudrosloví národu slovanského ve příslovích. ²Praha 1949, zvl. s.580 a 615-620.
- 11) Jen ojediněle má u Havlíčka kalambúr funkci jinou - jména Potok bylo užito snad i z obavy před cenzurou dopisu, spojení angličtí běhouni mělo zároveň vyvolat humorný postoj. O výskytu a využití slovních hříček v Havlíčkových epigramech srov. M.Řepková, Satira K.Havlíčka. Praha 1971, s.49 n. Z výsledků, ke kterým autorka dospěla, lze dobře vyvodit, že i veršované satirické práce Havlíckovy mají z hlediska funkčně slohového jasné prvky publicistické, jako vůbec epigram je slohově útvar hybridní, v němž se prolínají jazykově slohové prvky umělecké s publicistickými. O kalambúrech v Křtu sv. Vladimíra srov. tamtéž s.146. - Zavádějící poznámku o věci má E.Chalupný, Havlíček, obraz psychologický a sociologický. Praha 1908, s.247-248; Havlíckovy slovní hříčky chápe jako pouze prostředek vtipu, který řadí mezi "nižší formy" umělecké. - O neologismech v dnešní češtině široce pojednala O.Martincová v monografii Problematika neologismů v současné spisovné češtině. Praha 1983. Z našeho hlediska je podstatná zvláště kap.IV (Nová pojmenování z hlediska funkčního, s.99 n.). Tam též viz bohatý bibliografický soupis (s.152 n.).

Národní stereotypy v české a německé politické karikatuře

Jiří Kořalka

Východiskem mé úvahy je spíše vznik a funkce stereotypů ve vztazích mezi sousedními národy, zejména mezi Čechy a Němci, než fenomén karikatury, ale přesto se domnívám, že se nijak neodchýlím od ústředního tématu letošního sympozia. Souvisí to nejen s mým dlouholetým zájmem o německo-české a česko-německé vztahy, ale také se skutečností, že se národní stereotypy vyvinuly a rozšířily dříve než politická karikatura. Historická věda má při poznání a rozboru národních stereotypů své nenahraditelné místo, bez ohledu na to, že jiné vědní obory, především sociologie, sociální psychologie a literární věda jsou v této oblasti pokročilejší a zkušenější. Ukazuje se totiž, že velkou část výroků a charakteristik, utvářejících v 19. století stereotypní "obraz toho druhého" (*l'image de l'autre*), je možné nalézt již o několik staletí dříve, dokonce i ve středověkých kronikách. Ale pouze důsledné historické chápání jednotlivých jevů a výroků, jejich zařazení do širších historických souvislostí, snižuje nebezpečí přímočarých zjednodušení a vytváření nových stereotypů při objasňování stereotypů minulosti.

Co rozumíme pod pojmem stereotyp? Poslední české encyklopedické dílo označuje stereotyp v sociální psychologii jako "komplex představ, které mají příslušníci společenských skupin o sobě (autostereotyp) nebo o jiných (heterostereotyp) a které obsahují nediferencované, často iracionální a předsudečné hodnocení zvláště skupin etnických a rasových".¹⁾ Je to definice obsažná a výstižná, ale ve srovnání s novějším mezinárodním bádáním o národních stereotypech²⁾ podle mého názoru nedostatečně odlišuje dva vývojové stupně stereotypů, označované jako 1. primární, ještě neideologizované, vyrůstající z bezprostředního nechápání a odmítání něčeho cizího, nesrozumitelného, a 2. sekundární, odvozené, tvořící důležitou součást národní ideologie, která zpravidla vytváří autostereotyp pozitivních vlastností svého národa na pozadí heterostereotypu negativních vlastností sousedního národa, považovaného za národního nepřítel. Ivan Klimeš a Jiří Rak připomněli nedávno v článku o tradicích a stereotypch v českém historickém filmu,³⁾ že se v české národní

ideologii 19. a první poloviny 20. století vytratil negativní obraz jiných sousedních národů než Němců, i když české středověké prameny znají mnoho příkladů o nepřátelství Poláků nebo Maďarů a také soudobá politická realita ve Slezsku nebo na Slovensku vytvářela nové konfliktní situace.

Na rozdíl od sociologických výzkumů o současných vztazích mezi národy⁴⁾ nemůže historické bádání klást sugestivní otázky žijícím respondentům, ale musí zjišťovat nositele a obsah stereotypních svědectví z dochovaných pramenů, než vůbec přistoupí k analýze a interpretaci národních stereotypů. Mělo by přitom vycházet z dosud málo využívaných historických pramenů, například z umělecky málo významné beletrie druhého a třetího řádu, rodinných a soukromých záznamů a dopisů, regionálních časopisů, písní a obrazového materiálu všeho druhu. Historik, který s těmito prameny pracuje nebo bude pracovat, si však musí být vědom toho, že v naprosté většině případů zachytí sekundární, ideologizovanou podobu národních stereotypů, pokud vychází z tištěného slova. Ve srovnání s výzkumem současnosti má historické bádání nepochybnou výhodu v časovém odstupu, v podstatně delším období pozorování a především v možnosti zařazení do širších historických souvislostí, ale k primárnímu, neideologizovanému stupni národních stereotypů se dostává většinou jen nepřímo, zprostředkovaně.

A v této situaci nastupuje karikatura. Nejnovější vídeňská studie z roku 1988 charakterizuje již ve svém podtitulu karikaturu jako výraz "iracionálního ve věku rozumu".⁵⁾ Slovo karikatura je italského původu a rozšířilo se od druhé poloviny 17. století pro vyjádření přehnaných, nadměrně zdůrazněných charakteristických rysů. Poukazovalo se na to, že pro výtvarné umění je karikatura tím, čím je komické a satirické dílo pro literaturu a divadlo. V konkrétních společenských podmínkách západní a střední Evropy od druhé poloviny 18. století se sociální a politická karikatura stala součástí obranného i útočného mechanismu měšťanstva avznikající občanské společnosti proti dynastickému absolutismu, konzervatismu a strnulosti. Úspěšné karikatury se vždy vztahovaly k událostem, osobnostem a jevům, které čtenář znal odjinud, z vlastní zkušenosti nebo z tisku (ve 20. století i z jiných hromadných sdělovacích prostředků), přičemž tendenční zkreslení v něm vyvolávalo smích, úsměv, nesouhlas nebo odpor, v každém případě emocionální reakci. Karikatura byla vypočítána na určitou mentalitu příjemce, kalkulovala s jeho city a předsudky mnohem více než s jeho rozumem a tím také odrážela primární stupeň národních stereotypů silněji než tištěné slovo v soudobých novinách a knihách.

Toto obecné zjištění je možné dobře doložit na příkladu vzájemného zobrazení Čechů a Němců v politických karikaturách druhé poloviny 19. a počátku 20. století. Byl to vztah dvou nesouměřitelných sil, což se

projetovalo již v tom, že pro české národní hnutí byl německý živel daleko nejvýznamnějším protivníkem, kdežto z celoněmeckého hlediska byli Češi jen nepříjemnou, ale svým významem nepatrnou etnickou skupinou v rámci Rakouska a v úloze národního nepřítele Němců vystupovali na západě Francouzi, na východě střídavě Poláci a Rusové. Obraz Němců v českém národním vědomí byl od počátku 19. století, zčásti již v barokním období, v podstatě konstantní a odlišoval se jen větší nebo menší dávkou negativnosti.⁶⁾ Německý pohled na Čechy byl ve stejném období velice proměnlivý a kolísal téměř od jednoho extrému k druhému. V období před masovým rozvojem národních hnutí, tj. před revolučním rokem 1848, přetrvával v bavorském a rakouském prostředí, které se čas od času dostávalo do styku s Čechy, primární stupeň etnického stereotypu, vyjádřený například tím, že rčení "böhmisch einkaufen" (kupovat po česku) znamenalo "krást".⁷⁾ Naproti tomu sváděla publicistika německého národního hnutí před rokem 1848 boj o získání Čechů pro budoucí německý národní stát. Vedle hlasů, které odmítaly jakékoli české jazykové a literární snahy jako ohrožení německé nadvlády v Čechách,⁸⁾ pohlíželi někteří němečtí spisovatelé a publicisté čtyřicátých let 19. století na husitskou minulost i na úsilí o emancipaci Čechů od všeobecného slovanství jako na obohacení německé kultury.⁹⁾ Sebevědomým vystoupením Čechů jako samostatného národa však tato etapa definitivně skončila a naprosto převážil stereotypní obraz Čechů jako kulturně méněcenné a politicky nepřátelské etnické skupiny, která žije v německém životním prostoru a nemůže si klást nárok na to, aby byla považována za národ.¹⁰⁾

O vzájemné závislosti autostereotypů a heterostereotypů v česko-německých a německo-českých vztazích od poloviny 19. století lze uvést řadu dokladů. Zářivá představa Čechů jako nositelů ušlechtilých a pokrokových ideálů, zastánců slovanského demokratismu a odvěké mírumilovnosti, se mnohem zřetelněji odrážela na černém pozadí představ o Němcích jako představitelích feudálních privilegií, národního útlaku a dobyvačnosti.¹¹⁾ Bylo by omylem se domnívat, že toto pojetí razil až František Palacký v úvodní části prvního dílu českého znění Dějin národu českého.¹²⁾ S podobnými názory se setkáváme od Pelcla a Puchmajera přes Rukopisy až k publicistice roku 1848, zatímco Palacký připouštěl, že český národ "mnoho německého do života svého pojal i duchovně zažil".¹³⁾ Popularizace Palackého díla však všechny zmínky o kladném vlivu německých prvků v českých dějinách zcela potlačila. Pro ideologii českého národního hnutí nebylo podstatné, mělo-li se odlišit v liberálním a demokratickém duchu od Němců jako ztělesnění feudální reakce a absolutismu nebo spíše v konzervativním duchu od německé revoluce a republiky.¹⁴⁾ V obou případech museli Češi hájit svůj jazyk, svou národnost a svou svébytnost proti německému ohrožení. Argumentace se podřizovala potřebě: národní protivník musel

ztělesňovat opačné zásady.

Z celoněmeckého hlediska nebyl jistě český problém ani zdaleka tak závažný jako německé obklíčení pro Čechy, ale v národní ideologii Němců v Čechách nebo i německé Vídni zaujímali Češi prvořadé místo. A tu s překvapením zjišťujeme, že počínaje rokem 1848 používali němečtí ideologové v Čechách a ve Vídni ve vztahu k Čechům velice podobné, místy téměř shodné stereotypní obrazy jako na druhé straně česká národní ideologie vůči Němcům. Pokud český nebo rakouský Němec zastával liberální nebo demokratické názory, označoval Čechy jako sluhy feudálních aristokratů,¹⁵⁾ čeledíny kněžourů ("Pfaffenknecht" byla oblíbená a rozšířená nálepka až do osmdesátých let) nebo dokonce jako ctitele ruské knuty.¹⁶⁾ Červnové povstání v Praze roku 1848 nebo o dvacet let později demokratické táborové hnutí v českých zemích vyvolávalo stále četnější asociace mezi českým radikalismem 19. století a husitskou revolucí 15. století. Češi byli představováni jako "moderní husité" ohrožující znovu celé Německo.¹⁷⁾ Rovnice Češi = husité patřila k nejčastějším charakteristikám Čechů v mimorakouském Německu od šedesátých let 19. století a zvláště se rozšířila při jednostranném zpravodajství o česko-německých národnostních srážkách v Praze a okolí.¹⁸⁾ Až nápadná obdoba toho, co přisuzovala česká národní ideologie Němcům, se objevila v červenci 1863 v článku vlivného publicisty Theophila Pislunga,¹⁹⁾ uveřejněném v rozšířeném časopise Gottova nakladatelství ve Stuttgartu Morgenblatt für gebildete Leser: "Čech je neupřímný, vychytralý, servilní směrem nahoru, bezohledně panovačný směrem dolů, jako vůbec zná jen málokdy střed mezi dvěma extrémy, je buďto ve vystupování hrubý nebo až odporně nasládlý, buďto zbabělý nebo přehnaně odvážný. Naproti tomu je pracovitý a v každém zvoleném povolání zdatný, zvědavý a vytrvalý."²⁰⁾ Nepřipomíná to až příliš některé dobové české charakteristiky Němců, zejména ze severoněmecko-pruského prostředí?

Politické karikatury ze šedesátých let 19. století do značné míry odpovídaly stereotypním slovním označením, hlavně na německé a německorakouské straně. Karikatury kolem cesty předních českých politiků do Ruska roku 1867 patřily přirozeně k nejostřejším kritikám Palackého, Riegra a ostatních českých poutníků, především s ohledem na jejich iluze o carském Rusku.²¹⁾ V českých Humoristických listech se však projevil zajímavý posun stereotypního zobrazení českých a vídeňských Němců, kteří se nejvíce hodili k obrazovému vyjádření bezprostředních národních protivníků Čechů. Zdá se mi, že česká karikatura šedesátých let se v této souvislosti soustřeďovala spíše na primární, neideologizované rysy českého nebo vídeňského Němce ve fraku a cylindru, což odpovídalo sociálnímu odporu českých středních a chudých vrstev proti boháčům, lichvářům a kapitalistům, a často s typickým židovským nosem nebo jiným atributem

židovství, což souviselo s běžným využíváním antisemitských nálad v protiněmeckém duchu.²²⁾ O dvě až tři desetiletí později se negativní typ Němce v českých karikaturách podstatně změnil, i když se fraky s cylindry a židovská fyziognomie zcela nevytratily. Převážil však německý Michel s typickou čapkou jako ztělesněním hrubosti a nízké kulturní úrovně.²³⁾

Také v tomto případě je možné nalézt zrcadlový odraz spojených stereotypů, které se vzájemně podmiňovaly a doplňovaly, v německých karikaturách při zobrazování Čechů jako pouličních výtržníků, rváčů a nekulturních živlů. Český Vašek se v německorakouských i říšskoněmeckých karikaturách objevoval zpravidla s masivním kyjem, jako nevzdělaný venkovský klacek, zloděj, často ve větším množství pohromadě.²⁴⁾ Jeden zajímavý případ z konce března 1904 měl politickou dohru ještě po třiceti letech v meziválečném Československu.²⁵⁾ Proslulý karikaturista mnichovského humoristického časopisu *Simplicissimus*, Thomas Theodor Heine, který se vyznačoval kritickým postojem k pruskému militarismu a ke koloniální politice Německé říše, byl autorem karikatury o "divokých Češích", která využívala běžných stereotypů německého nacionalismu ve vztahu k Čechům, ale směřovala kriticky vůči německému kolonialismu. Vnější znaky připomínaly spíše divoké Afričany, kteří polonazi lezli po stromech, píchali německého učenice nožem do břicha, německému studentovi kradli hodinky, a uprostřed stál jiný německý profesor, který vybízel německého vojáka s puškou a bodákem, aby zasáhl. Obrázek byl doprovázen příznačným textem: "Po potlačení povstání Hererů (tj. v jihozápadní Africe, dnešní Namíbie) vyvstává před naší koloniální politikou nesrovnatelně těžší úkol: civilizace Čech."²⁶⁾ Mně připadá, že tato karikatura je mnohem ostřejší kritikou Němců než Čechů, mimo jiné tím, jak stereotypní kliše dovedla ad absurdum, ale nechci popírat, že v tehdejších rozbouraných poměrech mohla v české veřejnosti vyvolat pobouření.²⁷⁾

Ve srovnání s bohatou a mnohostrannou společenskou realitou, v níž i koncem 19. a na počátku 20. století převažovaly poměrně klidné poměry nad krizovými stavy, odrážejí politické karikatury celkové ovzduší doby mnohem jednostranněji a ve své podstatě negativněji. Vedle vypjatých národnostních konfliktů se v německo-českých a česko-německých vztazích té doby pravděpodobně ještě silněji projevovaly tendence k národnostní smířlivosti, dvojazyčnosti a vzájemnému kulturnímu ovlivňování, jimž nevěnovali dostatečnou pozornost doboví publicisté ani pozdější historikové. Tím menší uplatnění našly tyto jevy u politických karikaturistů, protože se nehodily do rozšířených stereotypních představ na obou soupeřících stranách.

- 1) Malá československá encyklopedie, sv.5: P-S. Praha 1987, s.873.
- 2) Srov. H.Ahrweiler aj., L'image de l'autre. Étrangers - Minoritaires - Marginaux. XVI^e Congrès des Sciences Historiques. 1: Rapports. Stuttgart 1985; 3: Actes. Stuttgart 1987. - R.Jaworski, Osteuropa als Gegenstand historischer Stereotypenforschung. 1987, s.63-76 (Geschichte und Gesellschaft 13). - A.Suppan, Der Nachbar als Freund und Feind. Wechselseitige Geschichtsbilder und nationale Stereotypen im südslawischen und österreichischen Bereich. Österreichische Osthefte 29, 1987, s.295-322.
- 3) I.Klimeš - J.Rak, Film a historie III: Tradice a stereotypy v českém historickém filmu. Film a doba 1988, s.516-521.
- 4) Souhrnný přehled srov. J.Hoffmann, Stereotypen, Vorurteile, Völkerbilder in Ost und West - in Wissenschaft und Unterricht. Eine Bibliographie. Wiesbaden 1986 (Studien der Forschungsstelle Ostmitteleuropa an der Universität Dortmund, 1).
- 5) S.Heinisch, Die Karikatur. Über das Irrationale im Zeitalter der Vernunft. Wien-Köln-Graz 1988 (Kulturstudien bei Böhlau, 14).
- 6) J.Rak, Das Stereotyp des Deutschen im tschechischen historischen Bewusstsein. Österreichische Osthefte 31, 1989, s.88-102.
- 7) J.Ebner, Wie sagt man in Österreich? Wörterbuch der österreichischen Besonderheiten. Mannheim-Wien-Zürich 1980, s.47 (Duden-Taschenbuch, 8).
- 8) Příklady z augsburského deníku Allgemeine Zeitung (Levin Schücking, mladý Franz Schuselka) uvádí J.Kořalka, Palacký a Frankfurt 1840-1860: husitské bádání a politická praxe. Husitský Tábor 6-7, 1983-1984, s.267-269.
- 9) Nejvýznamnější mezi nimi byli Moritz Hartmann a Alfred Meissner. Ukázky z jejich děl s komentářem srov. J.Kořalka, Evropský zájem o husitství a František Palacký (do roku 1848). Husitský Tábor 8, 1985, s.221-224. V širokých souvislostech A.Kraus, Husitství v literatuře, zejména německé, 3: Husitství v literatuře devatenáctého století. Praha 1924, s.121-173 (Rozpravy České akademie III-58).
- 10) K tomu J.Kořalka, Vztah rakouského státního patriotismu a velkoněmecké ideologie k Čechům v první polovině 19.století. Ústecký sborník historický 1985, s.241-262.
- 11) Na příkladu F.M.Pelcla uvádí J.Rak, Zrod novodobé husitské tradice. Husitský Tábor 2, 1979, s.97-106. - Týž (cit. v pozn.6), s.91-92.
- 12) Tento názor byl poměrně rozšířený ve starší německé a rakouské publicistice a historické literatuře.
- 13) F.Palacký, Dějiny národu českého v Čechách i v Moravě, 1. Praha 1848, s.13.
- 14) Srov.J.E.Vocel, Naše doba. Časopis Českého musea 23, 1849, s.141-157, v protikladu vůči E.Arnoldovi, Děje husitů s zvláštním vzhledem na

- Jana Žižku, 1. Praha 1848. K tomu Rak (cit. v pozn.6), s.98-100.
- 15) Srov. P.Kisch, Hebbel und die Tschechen. Das Gedicht "An Seine Majestät, König Wilhelm I. von Preussen". Seine Entstehung und Geschichte. Prag 1913 (Prager deutsche Studien, 21).
 - 16) Srov. M.Lammich, Das deutsche Osteuropabild in der Zeit der Reichsgründung. Boppard am Rhein 1978, s.203-217.
 - 17) V tomto duchu například Karl J.Kreutzberg v červnu 1848. Viz J.Kořalka (cit v pozn. 8), s.312, pozn.258.
 - 18) Příznačná byla posměšná báseň Der Czeche v oblíbeném berlínském humoristickém časopise Kladderadatsch ze září 1885, která začínala čtyřverším o rozbíjení cizích hlav jako národní vášni Čechů: "Das Hauen ist die Lust des Czechen, / Das tut er für sein Leben gern. / Statt selbst den Kopf sich zu zerbrechen, / Zerbricht der Köpfe andrer Herrn."
 - 19) V českém prostředí proslul Theophil Pisling svou kritickou studií Nationalökonomische Briefe aus dem nordöstlichen Böhmen, Prag 1856, a útočnou anonymní brožurou Germanisierung oder Czechisierung?, Prag 1861. Srov. O.Urban, Česká společnost 1848-1918. Praha 1982, s.156-157.
 - 20) [Th.Pisling], Das moderne Hussitentum. Morgenblatt für gebildete Leser (Stuttgart-München) LVII, č.37, 10.9.1863; č.38, 17.9.1863 (cit. v překladu J.K.). Pislingovo autorství zjištěno podle záznamů Cotta-Archiv, Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar.
 - 21) Srov.karikaturu František Palacký auf der Pilgerreise nach Moskau, Kukuk 1867, č.27-28, v: Niederösterreichische Landesaussstellung Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs I: Von der Revolution zur Gründerzeit 1848-1860 (katalog). Wien 1984, s.290.
 - 22) K tomu četné příklady z Humoristických listů 1867-1874. Srov. R.Jaworski, Jungtschechische Karikaturen zum Nationalitätenstreit in Österreich-Ungarn. Die Prager "Šípy" (1867-1907). Bohemia 22, 1981, s.300-341.
 - 23) Například Humoristické listy 56, č.30, 11.7.1913 (obr.příloha 6). V širších souvislostech srov. T.Szarota, Niemiecki Michel. Dzieje narodowego symbolu i autostereotypu. Warszawa 1988. Za upozornění a zapůjčení knihy děkuji dr.I.Martinovskému.
 - 24) R.Jaworski, Tschechen und Deutsche in der Karikatur (1891-1907), v: Deutsch-tschechische Beziehungen in der Schulliteratur und im populären Geschichtsbild (vyd. H.Lemberg-F.Seibt). Braunschweig 1980, s.58-68 (Studien zur internationalen Schulbuchforschung, 28).
 - 25) Reakci národně demokratických a agrárních novin shrnul časopis Národní rada 14, 1934, s.151, boj názorů a sprostota.

- 26) Die wilden Czechen. Simplicissimus 9, č.1, 29.3.1904, příloha s.9 (obr.příloha 7). Text přeložil J.K.
- 27) Die böhmische Hundswut. Simplicissimus 13, č.37, 14.12.1908, s.621. Tato karikatura v ovzduší protiněmeckých výtržností v Praze a protičeských útoků v českém pohraničí vyvolala nemenší rozhořčení (obr.příloha 8). Za zaslání kopií obou Heinových karikatur ze Simplicissima děkuji Robertu Luftovi (Mainz).

"Jsme všichni Češi, ale nemusí o tom nikdo vědět"

Helena Krejčová

"A dalším zločinem jest, že byl vzat na pomoc mrzký tisk, že se ochráncem bezpráví stala všecka pařížská lůza, která teď drze triumfuje nad porážkou práva a prosté poctivosti. Zločinem jest, že ti, kteří chtějí mít Francii šlechetnou, stojící v čele volných a spravedlivých národů, jsou obviňováni z buřičství, zatímco nactiutrhači sami snovají nestoudný komplot, chtějíce vnutiti omyl celému světu. Zločinem jest másti veřejné mínění a užívatí k neplodné práci tohoto mínění, které bylo mravně zkaženo až k šílení. Zločinem jest otravovati prosté a jitiřiti vášeň reakce a nesnášenlivosti a ukryvati se za odporný antisemitismus, na nějž velká Francie, liberální vůči lidským právům, zahyne, nevyhlásí-li se z něho. Zločinem jest využívatí vlastenectví k dílům nenávisti a zločinem jest konečně dělati ze šavle moderního Boha, když všecka lidská věda pracuje na budoucím díle pravdy a spravedlnosti. Jak žalostné jest viděti tuto pravdu a spravedlnost takto políčkované, zneuznány a kaleny!"¹⁾

Takto žaloval v roce 1898 Zola Francii, aby ji očistil v zájmu jí samé i v očích civilizovaného světa. Nezůstalo však jen u jeho pověstného "Žaluji!"; nasadil do tohoto boje celou svou lidskou, občanskou a uměleckou čest ve dvou procesech a nakonec byl odsouzen k ročnímu žaláři a peněžité pokutě. Přesto se mu dostalo alespoň částečného zadosťučinění, neboť díky jeho osobní statečnosti byl setník Dreyfus amnestován, ovšem jeho plné rehabilitace se už Zola nedožil.²⁾

Antisemitské hnutí se v devadesátých letech minulého století rozšířilo v mnoha evropských zemích a nevyhnuly se mu ani Čechy. Zde v této době žilo přibližně 95 tisíc Židů. Překvapivé není toto číslo, ale fakt, že v roce 1900, kdy se poprvé při sčítání lidu Židé přihlašují k nějaké národnosti či obcovací řeči, se jich přes 55% hlásí k národnosti české, 44% k národnosti německé a jenom 177 Židů se hlásí k národnosti jiné.³⁾ Zaráží to tím více, že se tak děje v době, kdy jsou Židé ponižováni a vydělováni jako živel českému národu cizí. Ale na druhé straně to svědčí o úspěšnosti asimilačního českožidovského hnutí, o úspěších,

kterých dosáhlo za čtvrtstoletí svého trvání a o hloubce upřímnosti rozhodnutí jeho zastánců být sice konfesí židy, ale národnostně Čechy.

Již ve složitých podmínkách českoněmeckých vztahů 60. a 70.let se někteří Židé začínali individuálně, vzdor nepochopení jak uvnitř židovské, tak i české společnosti, hlásit k české národnosti. Zpočátku to byli sice jednotlivci, ale postupně nazrávaly na obou stranách podmínky k vytvoření první českožidovské organizace v roce 1876.⁴⁾ Tím byly položeny základy k poměrně rozsáhlému českožidovskému hnutí, které získávalo, i díky podpoře mnohých významných jedinců z českého prostředí, stále širší základnu. Často se zapomíná, že úspěchy, kterých dosáhlo, nebyly jenom jeho úspěchy: měly zároveň obrovský význam pro český národ. Vedle postupného rušení německožidovských konfesijských škol a nahrazování němčiny češtinou i v bohoslužbě, došlo k počestění Josefova, které přineslo českému národu zisk mandátů do obecního a zemského zastoupení, ale především nebývá doceněn českožidovský podíl na vítězství Čechů ve třech z pěti obchodních a živnostenských komor,⁵⁾ a tak českožidovský kapitál se, kromě zisku zemských a říšských mandátů, významně zasloužil o rozvoj českého průmyslu a obchodu. Všechny tyto skutečnosti vedly k tomu, že česká společnost byla přibližně do poloviny 90.let poměrně filosemitská. I když do jisté míry ve smyslu anekdotického přísloví, že filosemita je antisemita, který má rád Židy.

První známky antisemitismu začaly v Čechách probleskovat již v roce 1893, kdy byli v několika případech Židé označeni za pachatele rituální vraždy nebo pokusu o ni. Tehdy byli ještě šířitelé pomluv potrestáni žalářem nebo pokutou. Roku 1894 došlo ve Francii k odsouzení Dreyfuse a frankofilní mladočeši v čele s Národními listy dali jasně najevo, na čí straně jsou jejich sympatie. Rok nato došlo k prvnímu vážnému rozkolu při volbě známého antisemity Václava Březnovského do zemského sněmu na Novém Městě v Praze. Židé se proti jeho volbě vzepřeli, ale nakonec, jak to bývalo zvykem, ho v zájmu národní svornosti volili. Ale zatímco se Židé zdráhali hlasovat pro Březnovského, byl bez problémů do sněmu zvolen zakladatel Radikálních listů - Karel Baxa. Na jaře roku 1897 při volbách do říšské rady, kdy se poprvé volilo v páté kurii a bylo jasné, že do parlamentu poprvé vstoupí jako nový politický faktor "zežidovštělá" sociální demokracie, prohlásil Eduard Grégr sebevědomě: "Celá Praha je dnes antisemitská!" Jak hluboce se mýlil, netušil ani on.

Tak se po kapkách kumulovala zášť, jež přerostla v otevřený antisemitismus ulice po pádu Badeniho ministerstva na konci roku 1897. Tehdy českoněmecké nacionální boje v Praze přerostly po dvou dnech v protizidovské vystoupení, které dosáhlo takové intenzity, že nad Prahou a okolím musel být vyhlášen výjimečný stav. Národními, Radikálními a jinými listy manipulované davy plenily, loupily a drancovaly židovské podni-

niky, obchody a domácnosti - budiž zdůrazněno, že zcela bez ohledu na to, ke které národnosti se ten který Žid hlásí. A z Prahy se toto "vlastenecké" hnutí přeneslo i dále na venkov a brzy se rozšířilo po celých Čechách. A jako by toho nebylo dost, s přelomem století přišla Hilsneriáda, v níž dr. Baxa prostřednictvím Hilsnera pozvedl žalobu proti všem Židům. Došlo k novému drancování, loupení a ponižování, k tomu, co lze označit za mrzačení duší. Ve své největší intenzitě trvala tato štvánice necelé dva roky, ale její dozvuky se objevovaly hluboko do prvního desetiletí nového století. A zatímco jedna část obyvatelstva žila v děsu z toho, co bude zítra, jeho druhá část dávala své rozhořčení najevo seriózními prostředky, jako členové Politického klubu v Jičíně, kteří odhlasovali rezoluci, že kdo nevěří v rituální vraždu, není českým vlastencem, ale také rozbíjela okna, skandovala hesla, skládala popěvky, bavila se. Např. ve Velimi, v hostinci Katolické besedy se při taneční zábavě dva "ctihodní" občané přestrojili za Anežku a Hilsnera a předváděli, jak došlo k napadení. (Podobná situace svědčí ve prospěch domněnky, že zdrojem některých forem komiky je uvolnění civilizační potlačené agresivity - u jejíchž kořenů je koneckonců iracionální strach: z čehosi jiného, neznámého, odlišného)

Dopustila bych se ovšem historické nepřesnosti, kdybych toto afektivní vzepětí omezila pouze na protižidovské. Bylo namířeno zároveň i proti realistům v čele s T.G.Masarykem, který podobně jako Zola, ze stejných pohnutek "žaloval" - tentokrát český národ:

"Celý proces polenský a jeho antisemitské využitkování je atentátem proti zdravému rozumu a lidskosti. ... Trapně a tísnivě působí vzhled, který mi kritika procesu poskytla do našich česko-rakouských poměrů, do mravnosti a vzdělání obyvatelstva, právníků, soudců, lékařů a zvláště žurnalistiky. To poslední cítím, jsa žurnalista a spisovatel, těžce. Všeobecná pozornost jest nyní obrácena k politické mizerii mé užší a širší vlasti; kritika polenského procesu poučuje mne o tom, že stav politický je ve vnitřní vzájemné shodě s širšími poměry sociálními. Jakou je ta naše politika, takové jsou naše všechny poměry."⁶⁾

Masarykovo "žaluji" nebylo tak expresivní jako Zolovo, což snad bylo dáno především rozdílnou profesí a osobním naturelem, ale mělo stejné východisko, stejný morální účel a stejný dopad. Vidíme, že Zola a Masaryk chápou problém antisemitismu jako příznačnou chorobu své národní společnosti. Vnímají "řešení židovské otázky" jako jeden z předpokladů řešení problémů své společnosti. (Zase ne tak vzdálená budoucnost ukáže celou míru jejich prozíravosti.) Po zabavení Masarykovy brožury interponovalo v jeho prospěch v poslanecké sněmovně osmnáct ze 425 poslanců. Jeden socialista, dva němečtí liberálové, jeden Rusín a všech čtrnáct sociálních demokratů. Dva z nich byli Češi, jediní z celého českého

zastoupení, kteří se za Masaryka postavili.⁷⁾ I to lze považovat za symptom doby a vypovídá to mnohé o tehdejší české společnosti.

Ernest Renan napsal, že lidem semitského původu chybí dvě věci: zvědavost a schopnost se smát. A Thomas Carlyle tvrdil, že v židovských dějinách není stopy po humoru. Jsou-li nějaké dějiny humorné či nikoliv, to záleží i na úhlu pohledu, kterým se na ně díváme. Židovské dějiny jsou plné tragických rysů, ať se již odehrály v původní vlasti nebo v diaspoře, v mnoha vlastech, když byli Židé roztroušeni po světě. Některé z těchto rysů by si ostatně Carlyle či Renan bezpochyby ani nedokázali představit. Ale tragičnost dějin nevyklučuje schopnost podívat se na ně s humorem, byť svérázným; člověk je v pokušení soudit, že v tomto konkrétním případě takovou schopnost dokonce vyvolává. Právě humor a smích byl jednou z mála zbraní, kterými se pronásledovaní a ponižovaní mohli bránit. V něm mohli také svérázným způsobem reflektovat některá vážná či tabuizovaná témata. Proto se v něm sbíhají a doplňují zbožnost s bezbožností, víra s nevírou, naděje s beznadějí, obdiv s posměškem. Židovský humor je možná především způsob, jímž je specificky prožívána nesnesitelnost skutečnosti. Podmínkou takového uchopení skutečnosti je odstup, v tomto případě víceméně vynucené postavení mimo řád, pořádek, jehož platnost je nicméně za humorným pohledem cítěna. Humor, vtip, má tu důležitou, často životadárnou přednost, že i když se na okamžik ruší všeplatnost řádu, zvyku, konvence, jeho autor nebývá za toto zrušení nucen přejímat do důsledků odpovědnost. Takový postup je do jisté míry nepostižitelným, úlevným vylehčováním tíže dějů, které si do jisté míry osvojujeme tak, že je tvůrčím způsobem pojednáváme. O tom, co vlastně židovský humor je, bylo již u nás⁸⁾ napsáno mnohé, ale většinou tyto studie a úvahy končí bezmocným "šlofar je šlofar a židovský humor je židovský humor" či "židovský humor je světová značka, tak jako smyrenské fíky, ementálský sýr, znojenské okurky nebo ruské galoše". Přesto ze všech těchto úvah vyplývá, že židovský humor charakterizuje zoufalství a touha, neuvěřitelná tvrdošíjnost a obrovská vůle žít. Je to humor, který je na jedné straně věcný a logický a na druhé straně plný vášně. Domnívám se, že na otázku, co je židovský humor, nelze hledat odpověď, dokud si vážně nepoložíme otázku, co jsou Židé.

Jako historika mne zajímalo, zda, případně čemu a jak, se čeští židé smáli situaci v letech 1897-1900. Čechožidů se tato zmíněná situace dotýkala výrazněji, neboť se proti nim postavil národ, jehož se považoval za z vlastního rozhodnutí cítili být součástí. V tomto případě mi jako historický pramen posloužila beletrie.

Komičce pogromu umělecky zobrazili tři českožidovští autoři. Každý jinak a každý jiný.

Prvním z nich je Vojtěch Bakous, který danou problematiku zpracoval

v osmi povídkách. Je nutno poznamenat, že Rakous, první skutečný česko-židovský spisovatel, je dnes znám poměrně málo, neboť většina jeho tvorby je uchována pouze v dobové publicistice. Jen tři z níže uvedených povídek byly publikovány knižně.

První z nich, Když se okna tloukla,⁹⁾ zařazená do cyklu Modche a Rezi, svým způsobem evokuje židovskou anekdotu: "V době rabování vidí zděšený pan Kohn pana Geduldigera, jak nakládá vše, co mu přijde pod ruku, na vozík. Proboha, pane Geduldiger, oni také plundrujou? Pst, zašeptá úzkostlivě pan Geduldiger, to je přece můj vlastní krám!" Rakous obměňuje motiv v tom smyslu, že Modche se synovcem vytlučou u synovce okna, aby odradili Rezi se k němu přistěhovat. Využívají přitom všeobecně známého faktu, že leckde se okna vytloukala. V této humoresce, v níž Rakous reaguje na situaci po pádu Badeniho, je znát, že autor ještě zcela nevěří, že by se mohla okna rozbít i tam, kde se Židé stali organickou součástí občanské pospolitosti.

Tato idealizace ho zcela opouští v satiru Rozbitá okna,¹⁰⁾ rozdělené do dvou částí. V první je rozbitím oken zaskočen léta usedlý "chudý, prostý spravedlivý Žid - věřte tomu nebo nevěřte", v druhé továrník, který je přesvědčen, že své židovství bohatě vykoupil mecenášstvím ve prospěch českých vlasteneckých spolků. Ještě v okamžiku, kdy k jeho továrně táhne rozvášněný dav, je přesvědčen, že mu jde holdovat a že ho oslava bude stát několik sudů piva. V epilogu paroduje Rakous novinové zprávy: "Jinak však pořádek porušen nebyl a manifestace díky rozvaze našeho lidu dopadla důstojně."

Jako parodie novinových zpráv je koncipována povídka Původní dopisy Národní diplomatiky orgánu pro šíření osvěty,¹¹⁾ směsice satiry, absurdního a černého humoru. Zpráva o údajném zmizení dívky (o níž se z následujícího telegramu dovídáme, že vlastně na rozdíl od všech ostatních neopustila své místo), vyvolá u křesťanského obyvatelstva žádoucí afekt a dopisovatel se pozastavuje nad tím, že židé žádají hejtmanství o ochranu, neboť "židovský strach má, jak známo, velké oči". V další zprávě je popisován pohřeb židovky, doprovázený posměšnými popěvkami, skandováním a kameny, neboť je pohřbívána v neděli, což je "zúmyslná výtržnost". Zpráva je zakončena větou: "Panuje zde nezvyklá sváteční nálada." V dalším dopise se dovídáme o tom, jak mlíkojedští židé vytloukají okna křesťanům. Poslední je o tom, že náhodný chodec zaslechl, jak dva židé přejí "zežidovštělým" Burům. Tento fakt se rychle roznese a pobouření spoluobčané za pokřiku "Smrt Burům!, Sláva Angličanům!" vytlučou židům okna.

V groteskní satiru Ó, jaká slast být židem¹²⁾ se Rakous raduje, že jen ráno otevře noviny, dočte se o sobě spoustu zajímavých věcí, včetně statistik, kolik spotřebuje křesťanské krve; když vyjde ven,

všichni jako by ho důvěrně znali, volají na něj, pravda jménem Hilsner; uvažuje, co s dospívajícím synem, nejlepší by bylo dát ho na řemeslo, sklenářství, to vynáší, atd. Povídka až dotud vedená v satirickém tónu je zakončena vášnivou obžalobou antisemitismu.

Tři satiry jsou z cyklu 'Soused Isidor Goldstein vypravuje'. Jedna popisuje úděs u Goldsteinů, když jim zmizí křesťanská služka,¹³⁾ druhá pojednává o zvyku Židů rozdávat macesy sousedům. Dát? - to je těžké, nedat? - ještě horší, tak zatím, co Žid o Pessahu strádá chmurnými pochybnostmi, pro dr. Baxu je předvelikonoční doba to samé, co pro sedláka těšení na žně.¹⁴⁾ Úvaze o dvojedinosti Baxy a Hilsnera je věnována třetí povídka.¹⁵⁾ Rozvíjí premisu, že jeden bez druhého by nic neznamenal. Motiv, že Baxa udělal Hilsnera a Hilsner Baxu, je rozvíjen až k požadavku, aby oba byli jmenováni čestnými členy sklenářského cechu.

Poslední povídka Děti¹⁶⁾ je plná černého humoru. Jde vlastně o tři minipovídky. Židovský kluk, který je ostatními dětmi bojkotován, přiběhne domů a raduje se, že byl pozván ke hře: "Všichni si, maminko, se mnou hráli, všichni ... hráli jsme si na pana Hilsnera, a já ho dělал, toho pana Hilsnera, a už mě pověsili, maminko, kolikrát už mě pověsili. Ani pohledem nezkazila matka dítěti radost." V další si povídá jí holčičky cestou ze školy. Jedna z nich vzpomíná na to, jak ji jednou zatáhl Žid do sklepa, tam ji podřezal a "vycucal" z ní celý sud od kořalky krve. Zakázal jí, aby o tom mluvila. Než dojdou holčičky domů, ukáže se, že byla židem podřezaná každá z nich.

Je znát, že Rakous popisuje události bezprostředně v době, kdy se odehrávají. Je jejich zainteresovaným účastníkem, a to u něj zvyšuje autentičnost prožitku. Humor se u něj stává skutečnou zbraní. A že reaguje na události, které se opravdu staly, dokládá např. jeho zachycení pohřbu staré židovky. Za podobných (ještě horších) podmínek pohřbíval svou matku ideolog českožidovského hnutí Viktor Vohryzek, v letech klidnějších proslavený lékař filantrop. Přitom Rakousův humor, jindy laskavý, který ve sledovaných letech dostává ostřejší zabarvení, nebyl tendenční. Smál se Čechům i Židům - celé společnosti, uprostřed níž žil.

Ve srovnání s tím je zajímavé, jak se k období Hilsneriády vyslovuje Max Lederer v roce 1906. Mírný časový odstup, změněná situace v době, kdy antisemitismus již doznívá, určují jeho přístup ke zpracování tématu. Ledererův příběh Macesová vojna¹⁷⁾ rozvíjí jeden motiv z Rakousovy tvorby, ale jeho povídka je spíše humoreskou s prvky ironie. V Heřmanicích, tak jako jinde, byl dodržován zvyk obcházet o velikonočních s macesy. Za Hilsneriády se stalo věcí cti na jedné straně macesy nedat, na druhé straně vydržet to bez nich. Lederer humorně graduje chuť křesťanů na macesy, od popisu, jak děti doma pláčí, že se jejich židovští spolužáci ve škole macesy cpou, přes rozhodnutí, upéct si zaručeně

pravé macesy křesťanské, které, bohužel, nebyly k jídlu, až k vymyšlení plánu, jak se macesů domoci, aniž by si jedna nebo druhá strana zadala. Povídka vyznívá jako autorův úsměv, co sice bylo, ale je již šťastně zažehnáno. Svým způsobem jde o obraz česko-židovských vztahů v malém. Vztahů, jejichž řešení se vrací k hledané cestě, k domluvě.

Posledním z trojice autorů je František Gellner. U něho je časový odstup ještě větší a navíc se zdá, že tento odstup jako by vypovídal mnohé i o Gellnerovi samém. Vyslovuje se totiž k Hilsneriádě v roce 1913, kdy kulturní svět vzrušila zpráva o Beilisově procesu v Rusku. Jistě však jej k tomuto tématu přivedlo i nové "žaluji", velký protest českých intelektuálů, který došel velkého ohlasu ve světě:

"Jménem slovanské humanity, v životním zájmu nespravedlivě pronásledovaných židů ruských protestujeme proti tomu, aby nejhroznější pověře dána byla opora autoritou státní, aby pro politickou agitaci z nenávisti plemenné a náboženské bylo znásilněno právo a obětován člověk nevinný."¹⁸⁾

Text vypracovali čeští židé a na 600 intelektuálů, kteří se k němu přidali, se zde distancovalo od svých dřívějších postojů.

Zdá se, že tyto skutečnosti jsou pro pochopení Gellnera důležité. V době protižidovských bouří reagoval na své židovství v básni Píseň dobrodruha.¹⁹⁾ První dvě sloky jsou neseny v Kapperově duchu. Předci opustili dávnou vlast, v nové je cicincem, obklopeným malostí. (Osmnáctiletý autor trpí pocity vyvrženosti.)

O patnáct let později se k této době vrací v povídce Přemysl Otakar II. a nevinná panna.²⁰⁾ V satíře se silnými autobiograficko-ironickými prvky probírá svůj život od nejútlejšího dětství. Jako chlapec touží po hrdinovi, ale židovské dějiny jsou nudné a vždy se opakují. Židé jsou ubožáci, kteří se neustále nechávají olupovat a vyvražďovat. Jsou nehrdinští. Jak kontrastně působily dějiny české, plné reků, ochotných zápasit s celým světem. A i když podlehlí přesile, bylo to v hrdiném boji. Takovým hrdinou byl Přemysl Otakar II. Až do okamžiku - kdy "holku podřezali, krev z ní vycucali, aby nesmrděli". A odvěta? Odnal to barvotisk Přemysla Otakara, který visel do té doby nad mladíkovým stolem. Vypravěč se potom odstěhuje do Vídně, ale útekem svůj problém nevyřeší. Stýkat se s Židy ho nebaví, táhne ho to ke krajanům, ale i sblížení s nimi je obtížné. Neustále mezi nimi leží nevinná panna. A tak svůj život propíjí. Na otázku, zda vidí také bílé myši, odpovídá: "Ne, ale jiná zvířata." Tato závěrečná věta, stejně jako celý text, však odkazuje k jiné, mnohem obecnější otázce, k židovství jako problému, který by bylo možno označit za problém existenciální. Tolik Gellner, často neprávem označovaný za antisemitu.

Deset povídek, které spojuje jedno téma a českožidovství jejich autorů. Sedm povídek je útočných, satirických, smích se v nich stává zbraní proti lidské omezenosti a iracionálním vášním. Dvě povídky jsou opačného typu, v nich se smích stal smiřovatelem. I v tom je jeho obrovská síla. Neboť dokud se člověk směje, žije. Konečně poslední povídka povyšuje zpracování vnější skutečnosti na úroveň, kde se stává palčivou životní zkušeností. Transformuje humor popisu či satiru účelu až na přijetí tragikomična jako základu osobní existence.

Na závěr bych si dovolila ještě jednu poznámku. U mnoha židů se setkáváme s jedním výrazným rysem. Mají jakousi osobitou schopnost zlehčovat. Toto zlehčování věci neznevažuje, ale zpochybňuje, vnímá je s nadhledem, s mírným odstupem. Úsměv se stává jakousi omluvou za to, že se problémem zabývám. Vtip, humornost, vytváří odstup, který umožní vnímat vícevrstevnatost a nejednoznačnost skutečnosti. Když se Amos Oz snaží pochopit moderní hebrejskou literaturu, vypráví její příběh. Končí slovy: "Je to skutečně příběh plný vášně a rámusu. Člověk asi musí být idiot, aby se pokusil dostat z něho něco do článku, jako je tento."²¹⁾

Cítím se také tak.

- 1) E.Zola, Žaluji! Praha 1931, s.12-13.
- 2) Zola zemřel v r.1902, Dreyfus byl plně rehabilitován v r.1906.
- 3) Počet židů v Čechách a v Praze v letech 1869-1930, v: Kalendář českožidovský, r.56. Praha 1936, s.142.
- 4) Spolek českých akademiků židů.
- 5) Praha, České Budějovice, Plzeň.
- 6) T.G.Masaryk, Význam procesu polenského pro pověru rituální, v: E.Rychnovský, Masaryk a židovství. Praha 1931, s.239.
- 7) Kronawetter, Karais, Straucher, Zeller, Hannisch, Cinger, Steiner, Rieger, Resel, Schrammel, Vrátný, Hybeš, Berner, Verkauf, Kiesewetter, Daszynski, Jarosiewicz, Kozakiewicz.
- 8) Např. O.Guth, Kapitola o židovském humoru, v: Kalendář českožidovský, r.50, Praha 1930, s.195 an. - B.Loewenstein, Středověk dvacátého století. Praha 1970, s.138 n. - J.Martinec, Potkal Kohn Rabinoviče. Praha 1968, s.7 n. - K.Poláček, O humoru v životě a umění. Praha 1961, s. 103 n.
- 9) V.Rakous, Vojkovičtí a přespolní. Praha 1920, s.189-210.
- 10) V.Rakous (cit. v pozn.9), s.335-340.

- 11) Českožidovské listy, 1.2.1900, s.2-3.
- 12) Tamtéž, 16.10.1899, s.2-3.
- 13) Tamtéž, 15.2.1900, s.2-4.
- 14) Tamtéž, 14.4.1900, s.2-3.
- 15) Tamtéž, 1.12.1900, s.2-3.
- 16) V.Rakous, Vojkovičtí a přespólní III. Praha 1926, s.86-89.
- 17) M.Lederer, Za zrezivělými dráty. Praha 1924, s.199-205.
- 18) České slovo, 26.9.1913.
- 19) Spisy Františka Gellnera I., Básně. Praha 1926, s.11-12.
- 20) Spisy Františka Gellnera II., Povídky a satiry. Praha 1927, s.400-408.
- 21) Amos Oz, Izrael, v: Kritický sborník 1988, sv.3, s.1-10.

Cesty a rozcestí politické satiry na přelomu 19. a 20. století

Dagmar Mocná

"Národu, který nemá vyspělé umělecké satiry, chybí nejdůležitější a nejpoctivější hlas jeho svědomí", prohlásil v roce 1906 anarchistic-
ký bouřlivák S.K.Neumann. Svou představu satiry jako "svědomí doby" vy-
líčil takto:

"Satirický básník, satirický umělec opravdový a vyspělý je nejen
jedním z nejzajímavějších, ale i jedním z nejvyšších typů uměleckých.
Přichází do světa jako nejzvědavější syn Evy, všechno chce viděti, vše-
chno slyšeti, všechno procítiti. Ale utrpení básníků, kteří mnoho vidě-
li a mnoho slyšeli, je veliké. Tím právě básník se liší od všedních po-
žívačů života. Žije všechno niterněji, intenzivněji, radost radostněji,
bolest bolestněji. A že v soudobém životě je číška radosti malinká a
pohár bolesti bezedný, trpí básník, mnoho trpí, když mnoho vidí a sly-
ší. Starořecké, bolestné vrásky prolamují se mu ve tvář. Ale tvář se
usmívá. Utrpení očisťuje. Básník vystupuje na horský hřeben. Vidí lid-
stvo, jaké by mohlo býti, kdyby chtělo. Z ptačí perspektivy vidí zájmy,
radosti, boly člověka. Vlastním utrpením získal právo a schopnost usmí-
vati se tak, aby jiní se rděli."¹⁾

Soudobá politická satira ovšem tohoto vytčeného ideálu příliš ne-
dbala. Ve své většině byla na hony vzdálena Neumannově aristokraticky
vznešené představě satiry jako umění s hledisky "tak povznesenými, čis-
tými a pravdivými", jako v žádné jiné oblasti písemnictví. Je tento
rozpor mezi "vysokou" teorií a "nízkou" praxí dokladem malosti tehdej-
ších českých poměrů, omezenosti a primitivismu soudobého publika? Na
to se tu pokusím odpovědět.

Politické satire se na přelomu století dařilo zejména v sociálně
demokratických časopisech. Bylo to pochopitelné: sociální demokracie
jako strana vstupující na politické kolbiště doby se přirozeně snažila
vydobýt si své místo na slunci, a proto razantně útočila na své odpůr-
ce "bičem a rašplí", abychom užili názvů dvou jejích časopisů, zanechá-
vajíc přitom na tváři svých politických protivníků výrazné "šlehy" (tak
zněl titul dalšího časopisu) svého satirického biče. Poetika názvů

satirických časopisů sociálně demokratické orientace je vůbec velmi charakteristická. Vzbuzuje totiž představu "hrubé práce". Vedle již uvedených titulů vzpomeňme ještě Krapkův Hoblík a rajblík, kde je tento rys zvlášť patrný.²⁾

Satira v těchto časopisech se pohybovala na pomezí městského folklóru, politické žurnalistiky a beletrie. Páteří každého dělnického satirického časopisu byly veršované příspěvky, vesměs křtěné soudobými šantánovými popěvkami. Jejich vtip byl poněkud hrubozrný, jak to ostatně vyhovovalo vkusu lidového publika, odchovaného vedle šantánu předměstskými divadelními arénami a v neposlední řadě i duchem hospodských sedánek, významného to podhoubí politické satiry v jakékoli době. Příznačné v tomto směru jsou zejména lascivní kuplety o farářích a jejich kuchařkách, jimiž se v této době (v souvislosti s antiklerikální kampaní vedenou sociálně demokratickou stranou) stránky dělnických časopisů jen hemžily. Ne nadarmo byl nejoblíbenější z těchto listů - Rašple - často v karikaturách alegoricky zobrazován jako Kašpárek. Podobně jako on měla i Rašple a časopisy jejího druhu zálibu v jednoduchém a hrubozrnném humoru, zde ovšem výrazně politicky zostřeném.

Proza se tu omezovala na nejstručnější útvary. Oblíbená byla zejména anekdota, klasický útvar politické satiry, traktovaná tu se vši plebejskou jadrností. Vznikala patrně mezi čtenáři dělnických periodik a ti její zvlášť podařené exempláře sami zasílali svým časopisům. (Příklad: "Pane komisaři, smí se prosím slovo Rakousko říkat nahlas? Ó ano! To do- sud ano, ale nesmíte k tomu nic přidávat."³⁾ Nebo: "Kdo nejvíce podporu- je dělnický tisk? Policie, protože odebírá nejvíce exemplářů."⁴⁾)

Na příkladu druhé anekdoty je možné ukázat jeden ze základních po- stupů populární satiry: vážnou prezentaci absurdního tvrzení, a to často s využitím potenciální dvojznačnosti jistého slova (zde slovesa odebí- rat). V pojmenovávání a hodnocení jevů tu tedy, jako v každém druhu sa- tiry, převažovala implicitnost nad explicitností. Tím se populární sati- ra výrazně odlišovala od dělnické žurnalistiky a agitační beletrie, jež pojmenovávaly skutečnosti ryze explicitně, a to často s vehemencí, jež vnímavějšího čtenáře odpuzovala. Pravda, lidové satirické časopisy, zna- lé svého adresáta, to s implicitností sdělování nepřeháněly. Zvlášť obe- zřetně zacházely s ironií; klíčová dvojznačná slova tiskly pro jistotu proložené. Nicméně i tak zůstával co do explicitnosti sdělení značný roz- díl mezi satirou a agitační beletrií.

Ještě v jednom důležitém bodě se oba typické útvary soudobé dělnic- ké literatury odlišovaly: tam, kde se politickovýchovná žurnalistika a beletrie opíraly o patos, sázela satira na osvobozující moc smíchu. O hravosti populární satiry svědčí množství hříček a mystifikací, s nimiž se tu setkáme. Oblíbené byly ozvěny (příklad: Co vám vybojují gregrovci

a Kaunic? - Nic!⁵⁾, satirické pseudonymy se silným hodnotícím přízvukem (Fabián Brus, Dominik Modřina), rozmanité pseudotexty (jako tento inzerát: "Jest k zadání výnosné místo pro zručného denuncianta pro severní Čechy. Oferty se podávají opatřené dostatečnými průkazy pod adresou N.N., Ústí nad Labem, poste restante."⁶⁾). Hravost dělnické satiry nelze ovšem absolutizovat. I do ní totiž pronikla jistá těžkopádnost, jež chtěla být monumentalizující sošností (tuto polohu přejala vznikající sociálně demokratická žurnalistika z novin staročeských i mladočeských). I tak se však politické satire lépe dařilo sloučit formativní a zábavnou funkci než tendenční sociální beletrii, v níž mezi těmito konkurujícími si funkcemi vládlo neustálé napětí. Satira tedy byla pro dělnické žurnalisty vyjadřovacím prostředkem, jenž umožňoval poměrně šťastné propojení literatury a politiky.

Obdobně jako v sociálně demokratickém tisku fungovala politická satira i na stránkách časopisů odlišné politické orientace (zejména konkurenčních mladočeských Šípů). Vyjadřovací prostředky tu byly zhruba stejné, ovšem politické zacílení se pochopitelně příkře odlišovalo.

Uvedla jsem už, že populární satira byla něčím mezi folklórem, žurnalistikou a beletrií. Nepřinášela náročná umělecká poselství, a to prostě proto, že k nim nebyla disponována. Území populární satiry bylo zkrátka bojištěm a její zbraně byly sice rychlopalné, zato však převážně s krátkým dostřelem.

Satira Neumannova literárního okruhu měla zcela jiné ambice; její krédo jsme citovali v úvodu. Zatímco v poezii tíhli tito autoři spíše k plebejskému tónu, inspirovanému dobovými kupletovými popěvkami, v próze (zejména Šrámkově, ale i Těsnohlídkově, Mahenově aj.) se zřetelněji realizoval ideál satiry jako "svědomí doby". Šrámkovská satirická próza vyjadřuje postoj individua, které odmítá pospolitou sílu kolektivně vymyšlených a šířených anekdot a hospodských povídek a které je osamocným nesmlouvavým soudcem nepravostí tohoto světa. Je to individuum vědoucí a cítící, v němž jeho vědění a cítění vzbuzuje pocit zoufalého smutku, ze kterého roste prudká nenávist:

"Nuže, jsou zimní večery, saně se sjíždějí, okna září a jimi saznívá ven do ulice vzrušující hudba. A několik zevlujících se zastaví. U každého takového vchodu stojí několik zevlujících. Jsou to podezřelá individua. Cosi z fyziognomie potulných hladových psů je v jejich obličejích. Nepracovali ve dne a večer nejedí. Nechtěli pracovat? Nepochybně. Mají hlad a závidí sytým; jejich srdce podobají se zaťatým pěstem. Jejich potměšilé obličejové znechucují ty, kteří vylézají ze saní, kteří mají sobolí kožichy a jemné duše. Konečně mají ti zevlouni v hadrech i tolik drzosti, že vztáhnou dlaně o almužnu. A jemné bílé ruce štědře rozdávají. Stojí tu policisté, ale ti se tváří, jako by neviděli; car nerad

vidí, když se ubližuje jeho dětem. Almužna lehtá dlaň, jež nepracovala; je to bílý, pěkný peníz a možno zaň zraditi třeba Krista. V podlých srdcích doutná marný, nesmyslný vztek; vodky se přileje a v srdcích rozšíří se peklo. Zevlující jdou, vodku pijí a satan verbuje si armádu pro své dílo. A příští večer není již zevlujících; jsou to smečky vlků, jež nemají už lidských hlasů, jež se řítí, aby prokously tepnu společenského a kulturního pořádku."⁷⁾

Jak vidno, šrámkovská satira se na rozdíl od satiry populární nevyhýbala zjevné literární stylizaci. Vycházela z poetiky expresivních generačních zpovědí, typické pro tento autorský okruh (srdce jako zařaté pěsti, přirovnání hladových mužiků k vlčí smečce), byla nervní, rozcitlivělá, zlomkovitá, jako by rozrušená vypravěčova mysl tékala od předmětu k předmětu a na žádném z nich nemohla ulpět. Takto vystavěná literární výpověď nepředkládá čtenáři anekdotický příběh k pobavení a poučení, neservíruje mu průhlednou moralitu. Autorův postoj k zobrazované realitě i smysl sdělení je tu daleko více znejasněn (čtenář se zprvu může domnívat, že autor straní potlačovatelskému aparátu, nikoli ruské revoluci). Skutečného obsahu výpovědi se čtenář dobírá především tím, jak v něm text vyvolává určité citové naladění (např. hromaděním emotivně hodnotících přívlastků), jehož prostřednictvím jej autor směřuje k zaujetí žádaného postoje. Vydatně přitom spolupůsobí jeden ze základních vyjadřovacích prostředků jakékoli satiry - nadsázka, předimenzování proporcí líčené reality (jestliže by tu totiž byla ušlechtilost boháčů a zvířecí rozvášněnost mužiků vylíčena uměřeněji, "realističtěji", těžko by čtenář přišel na to, že vše je míněno ironicky).

Co do masovosti a bezprostřednosti účinků se ovšem takto koncipovaná satirická výpověď nemohla měřit se satirou populární, vydatně čerpající ze zdrojů lidové smíchové a herní tvořivosti. Šrámkovská satira se obracela především k výjimečně citlivým a vnímavým jedincům, s nimiž chtěla sdílet své zoufalství a hořkost ze světa. V důsledku svého lyrického rozvlnění byla také daleko méně adresná než satira populární, což problematizovalo její užití jako zbraně v politickém boji.

Oběma uvedenými nevýhodami "artistní" větve soudobé satiry netrpěla produkce, která vyrůstala z terénu populární satiry, jež se však přitom snažila přerušit její hranice a dopracovat se hlubšího uměleckého sdělení, než jaké byla schopna podat aktuální politická anekdota. Do této oblasti spadají prózy Gellnerovy, Olbrachtovy, Machovy, Haškovy aj., psané vesměs pro literární přílohy deníků a počítající proto s lidovým čtenářem. Mezi touto tvorbou uznávaných spisovatelů a běžnou populární satirou nezela nepřekročitelná propast; přechody tu byly povlovné a lišily se případ od případu.

Napětí a rozpětí mezi póly hospodské anekdoty a závažného uměleckého sdělení je charakteristické zejména pro tvorbu Jaroslava Haška. Bylo by jistě zajímavé zachytit jednou celek prozaického díla tohoto autora světové pověsti v průřezu od nezávažných povrchních humoresek (jichž proslulý bohém rovněž napsal pěknou řádku) až k vrcholnému Švejkovi, a to tak, aby přitom byly postiženy všechny rozmanité "mezistupně" vyplňující prostor mezi oběma zmíněnými póly. My se tu omezíme na stručné nastínění toho, v čem podle mého názoru spočívá podstata Haškova přesahu od populární satiry k zobecňující umělecké výpovědi. Jako příklad nám poslouží Pohádka o mrtvém voliči, jež byla otištěna necelý měsíc před vypuknutím I.světové války v sociálně demokratických Kopřivách, satirickém časopisu, jenž úsiloval o spojení umělecké kvality se širokou sdělností. A právě vrcholné Haškovy satiry a humoresky takřka ideálně vyhovovaly tomuto zaměření.

Próza začíná zcela "nevinně": konstatováním, že popraskala hrobka, v níž spočívá tělo drogisty Demuse. Tato událost je traktována v rovině žánrové všednodennosti, typické pro tehdy oblíbené kalendářové příběhy "ze života". Z navozené žánrové polohy, slibující čtenáři důvěrně známé počtení, však vzápětí text prudce vybočuje tím, jak objasňuje příčinu drogistovy smrti: podle vypravěče nalil kdysi jistému alkoholikovi kyselinu octovou místo žitné kořalky a aby se ztrestal za svou nesvědomitost, inkriminovanou láhev s kyselinou vypil až do dna, v důsledku čehož ihned skončil. Tato neuvěřitelná příhoda, vypravěčem zdánlivě suše, ač ledabyle utroušená jako něco zcela samozřejmého, nemá už nic společného s "realismem" kalendářové prózy, jež úzkostlivě dbala o zachování iluze obvyklosti. Ke slovu se tu hlásí autorova bizarní fantazie, jež rozvíjejícímu se příběhu dodává pečeť grotesknosti až absurdity. Iluze žánrové humoresky, navozená úvodními větami, je tímto výrazným tvárným gestem, deformujícím běžně známou podobu reality, nemilosrdně zrušena. Groteskní polohu příběhu utvrzuje rozhovor paní Demusové se sousedkou, která rozčilené vdově vypráví historku o pohřbeném muzikantovi, jehož tělo se ztratilo: "Nelekají se, paní Demusová, ona to je jen pověra, ale to se říká, že když praskne hrob, že chce mrtvý ven. Četla jsem jednou takovou baladu o mrtvém ševci. A jednou prý v Německu rozkopali takový hrob někde v Sasku a nenašli v něm pohřbeného muzikanta. Vdova dala tedy do novin, aby se vrátil a nedělal hlouposti a mrtvý jí odpověděl, že bude na ni čekat na hlavní poště. Šla tam s detektivy a zatkli ho, ale ukázalo se, že to není její muž. Víte, milá paní, oni se dějou věci, že nemáte ani zdání. Ale nelekejte se, je to jen taková pověra."⁸⁾

Historka je modelována typicky haškovským způsobem, charakteristickým také pro Švejka: Začíná jako bezprostřední lidové vyprávění, ale od věty "Vdova dala tedy do novin" se stává "složitou hrou paradoxů, stup-

ňovaných až do absurdity".⁹⁾ Dojem absurdnosti, nesmyslnosti vyprávěného je jen zdánlivě rušen návratem sousedčina monologu do důvěrně známé polohy pavlačového tlachu. Toto zdánlivé uchlácholení spíše stupňuje čtenářovu nejistotu, než aby ji mírnilo. Další rozvoj děje je postaven na rozvíjení motivů ze sousedčina vyprávění a je traktován v rovině černého humoru s hojným využitím nadsázky: k smrti vyděšená paní Demusová si k sobě na noc vypůjčuje postupně sousedčinu dceru Karlu, k ní přibírá jejího mladšího bratra a nakonec i domovníka. Během těchto svérázných vigilií, vyplněným čekáním na umrlcův návrat se domovník vesele opíjí a celý dům se baví tím, že jednotliví nájemníci chodí střídavě strašit vylekanou vdovu. Měl-li čtenář až do této chvíle ještě jistou naději, že chování postav bude odpovídat pravděpodobnostní logice kalendářové prózy, nyní se s ní musel zcela rozžehnat, neboť už s definitivní jistotou poznal, že tento příběh je vystaven podle zcela jiných zákonitostí.

Asi v polovině textu se do exponované bizarní historie začíná mísit zdánlivě cizorodá rovina aktuálně politické satiry: paní Demusovou navštíví volební agitátoři a přemlouvají ji, aby v zastoupení svého zesnulého manžela podpořila svým hlasem mladočeského kandidáta v obecních volbách. Nedlouho poté jí pak pošta doručí volební lístek pro zemřelého drogistu (souběžně s těmito událostmi roste trhlina na Demusově hrobce). V závěru se obě roviny příběhu spojují: v novinách se objeví zpráva, že ve volební místnosti byl zadržen muž, který šel volit za zemřelého drogistu, že se mu však podařilo utéci. A paní Demusová při svých návštěvách manželova hrobu s pláčem nebožtíkovi vyčítá, že šel pouze splnit svou občanskou povinnost a ji se neobtěžoval navštívit. Jak vidno, příběh, který se celý pohyboval na rozhraní reality a fantasmagorického snu, není v závěru uveden na pravou míru; naopak, hranice mezi realitou a výmyslem se tu ještě více znejistuje.

Zbývá zodpovědět jednu základní otázku: jakou funkci hraje v této politické satirě její záhrobní rovina. Vždyť Hašek se bez ní mohl docela klidně obejít a vylíčit pouze předvolební kampaň, v níž je straně toužící po moci dobrý i hlas nebožtíka, tlejícího již patnáct let v hrobě. Pak by ovšem próza těžko překročila rámec běžné žurnalistické satiry s aktuálně politickým ostrím. Důmyslné propojení s groteskní historií o čekání na umrlcův návrat jí dodává pečeť všeobjímající absurdity: nesmyslné je v tomto fiktivním světě vše, od způsobu, jakým lidé scházejí ze světa, přes chování pozůstalých až k praktikám předvolebního boje. Je to obraz doby všestranně vymknuté z kloubů. Jednoduchá satirická aktualita přerostla v zobecňující uměleckou výpověď. Motivy smrti a záhrobního života zapojují do příběhu existenciální rovinu dění a důrazněji tak vybízejí čtenáře k zamyšlení nad podobou světa, neboť vtahují do hry zásadní

problematiku jeho života. Zdánlivě paradoxně přitom rozšíření a prohloubení vypravěčova zorného úhlu znamená také posílení aktuálně politického účinku prózy. Je to tím, že intenzita působení každého uměleckého díla je tím větší, oč zásadněji a působivěji se toto dílo dotýká bytostných problémů lidské osobnosti, oč naléhavěji a uspokojivěji řeší interval mezi ní a světem, který ji obklopuje.

Snad tento podrobnější rozbor doložil, že vrcholné Haškovy prózy sice vycházejí z populární satiry, pracují často s vyjadřovacími prostředky na první pohled shodnými, avšak užívají jich jinak. Naše letmá analýza znovu potvrzuje, jak ošidné je sledovat Haškovu tvorbu prizmatem jeho hospodského životního stylu a okázalého pohrdání uměním a vyvozovat z toho tezi o neliterárnosti jeho díla. Ta je ve skutečnosti pouze zdánlivá, nechápeme-li pod tímto pojmem pouze košatost a obraznost jazykového vyjadřování (tu u Haška opravdu vesměs nenajdeme), nýbrž spatřujeme-li podstatu uměleckosti, "literárnosti", především ve schopnosti tvarovat realitu do obrazu vypovídajícího o problematice lidské existence. Je třeba dát za pravdu zjištěním M. Jankoviče, jenž v Haškově stylu našel zvláštní spojení tradičního lidového pohledu s moderním nazíráním na svět, postoje, který spolu s Václavkem označil jako "lidový dadaismus".¹⁰⁾

Vraťme se k naší úvodní otázce, zachycující rozpor mezi estetizující Neumannovou koncepcí satiry jako "svědomí doby" a převládající časopiseckou praxí. Byla tedy Neumannova představa o vznešeném poslání satiry, byť lákavá a inspirativní, přece jen neuskutečnitelná? Neměli pravdu spíše ti autoři, kteří se opřeli o sdělnost postupů populární satiry a pokoušeli se je umělecky kultivovat? Či snad byli nejbližší realitě novinářští praktici, kteří satiru bez rozpaků využívali především pro prosazování cílů své politické strany? Domnívám se, že v umění obdobné dichotomie neplatí. Každá z naznačených cest měla své oprávnění, neboť reagovala na jistou dobovou kulturní potřebu, každá měla vymezené pole působnosti, všechny se obracely k určitému čtenářskému okruhu a po svém usilovaly o zobrazení nepravostí tohoto světa, byť šlo jednou spíš o útočnou zbraň, jindy zase o burcující výkřik nebo o podobenství zvoucí k zamýšlení. Neumann si jistě z pozice svého tehdejšího aristokratického individualismu mohl dovolit pohrdavě shlížet na satiru populární, vegetující v lidových časopisech, a přijímat s rezervou zdánlivě primitivní prózu haškovskou. Literární historik může ovšem tento redukující pohled jen těžko sdílet. Pro něho je pestrost tehdejších podob satiry dokladem rozmanitosti funkcí, jež je beletrie schopna plnit, důkazem mnohosti jejích komunikačních šancí.

- 1) S.K.Neumann, O české satíře, Stati a projevy II. Praha 1966.
- 2) Reprezentativní výbor satiry sociálně demokratického tisku z let 1870-1918 přináší kniha Bičem a rašplí. Praha 1959. Její editor J.Petrmichl tu rovněž podává nástin základních vývojových tendencí dělnické satiry v uvedeném období. Obdobný cíl má rovněž jeho studie Z dějin dělnického satirického tisku v: O české satíře. Praha 1959, s.107-176.
- 3) Satan, 24.7.1896. Cit. podle Bičem a rašplí, s. 145.
- 4) Rašple, 30.7.1890. Cit. podle Bičem a rašplí, s. 62.
- 5) Rašple, 30.1.1891. Cit. podle Bičem a rašplí, s. 74.
- 6) Pochodeň, 15.4.1880. Cit. podle Bičem a rašplí, s. 34
- 7) F.Šrámek, Původní zpráva Národních listů z Petrohradu, Právo lidu, 9.2.1905. Cit. podle Bičem a rašplí, s.242.
- 8) Kopřivy, 2.7.1914. Cit. podle Bičem a rašplí, s. 400-401.
- 9) M.Jankovič, K otázce komiky Haškova Švejka, v: O české satíře. Praha 1959, s.277.
- 10) Tamtéž.

Vždyt máme také umění!

Humor a ironie v kritické reflexi

umění 19. století u nás

Anděla Horová

"Humoristu vychovávají city nelibé", píše Ferdinand Strejček ve své pozoruhodné knize *Humorem k zdraví a síle národa* z roku 1936.¹⁾ Výtvarné umění se v průběhu 19. století stává předmětem "nelibých citů" a tudíž terčem smíchu poměrně pozdě, na rozdíl od ostatních jevů kulturního a politického života. Není to ani příliš udivující, uvědomíme-li si na jedné straně poměrně neutěšené podmínky a stav domácí produkce a na druhé straně vysoké indoktrinační a výchovné cíle, které byly umění v procesu národního obrození ukládány. Kdybychom se pokusili kritickou reflexi provázející umělecké dění utřídit chronologicky podle měřítka "nelibých citů" ventilovaných formou kulturního smíchu, budou na prvním místě dva jevy: reakce na poměrně časně zpochybnění výchovného poslání, vysokých ideálů, které má výtvarné umění naplňovat. Především u Jana Nerudy je předmětem invektiv každý obraz, v němž "o nic nejde", je "bez myšlenky": "Tolik lidí je na tom obraze a do žádného z nich nám není pranic a žádná z těch malovaných osůbek si také pranic z toho nedělá"; nebo "Dítě s kozou, totiž koza a dítě a nic víc, ani nějaký výraz v té koze ne, nebo i nějaký piják, který si nalévá nejspíš proto, aby pil, což ale nemusí".²⁾ Spory s Purkyněm, který hledá pro výtvarné umění novou estetickou a duchovní autonomii podávají o tomto zápase o poslání výtvarného umění dostatečné svědectví.³⁾

Druhý nejvýraznější předmět kulturního smíchu zahrnuje celou škálu jevů týkajících se sociálního postavení umělce a sociálního statutu výtvarného umění vůbec - od pokleslého mecenášství k postavení umělce jako soukromého podnikatele na pokraji krachu či nezaměstnaného vydědence.⁴⁾ Poprvé jej soustavně stíhá svými postřehy v šedesátých letech Karel Purkyně spolu s kritikou uměleckého školství: "Tahleta Krasoumná jednota, jedna z nejhorších! Peníze na pochybný, velmi nákladný pomník Radeckého, to má; peníze na to, aby pokryla stěny nádherného Belvedéru průměrnými obrazy, to také má", ironizuje v roce 1866. Rozhořčuje se dále nad tím, že Akademie nemá ani pořádnou sbírku sádrových odlitků antiky: "Co znamená pro tyto lidi antika; čím vidí publikum méně sku-

tečně dobrých děl, tím lépe chutná domácí kuchyň. Ale klid! Vždyť přece má být sbírka být doplněna!"⁵⁾ A anonymní epigramatik v Hermannově Švandovi dudákovi o čtvrtstoletí později k tomu dodá: "Že nemohou pochopiti Venuši? To přec zázrak není, vždyť jsou eunuši!

Rozpor mezi vysokými nároky na výtvarné umění a reálným postavením výtvarných umělců si uvědomovali především sami umělci. Purkyně s krutou ironií charakterizuje jejich situaci: "Malíř nevyžaduje přece zaslouženého uznání, prosí jen, aby byl vzat milostivě zřetel na jeho chudobu, on není člověk, nýbrž váš nejponíženejší služebník, dejte mu peníze za obraz a zdá-li se vám cena příliš vysoká, strhněte mu a poručte si a on natře předepsanými barvami vlastnoručně umělecké dílo před vašimi zraky, přitluče je sám na stůl místo voskovaného plátna. Kopněte ho, ale kupte! Ubohé umění!"⁶⁾ A o třicet let později pokračuje Vilém Mrštík: "Rozvoj výtvarného umění v Čechách není bezmála než nemravným zbožňováním jedněch a řadou martyrologií druhých, opravdu posvěcených hlav. Josef Mánes, posud největší zjev domácího umění, zemřel hladu, zneuznán. Vedle něho druhý český umělec, stejně silný, stejně svůj, Mikoláš Aleš ... je sice posud naživu, ale to je také, co český národ přivádí v nejvyšší podivení, proč vlastně už nezemřel. ... V jedné ruce pomeranč za poslušnost ideám zbahnělým a copatě moudrým, v druhé ruce karabáč na toho, kdo se opováží přijít se svým přesvědčením, svým uměním, svou vůlí."⁷⁾

Obdobné pocity vyjadřuje už koncem osmdesátých let následník Nerudových fejetonů v Národních listech a Lumíru, spisovatel Jan Lier, a to třemi řadami teček, k nimž dodává: "Co značí tyto puntíky? Nu tyto němé řádky jsou plamennou epištolou na prospěch Uměn výtvarných. Rozepisují se o tom, kterak nazírání a vnímání pokladů výtvarného umění šlechtí a sílí ducha i srdce, jak povznáší, kterak tento zdroj vzdělanosti jest bohatý, účinný, velebný, jak nedbáme oň posud valně a kterak" a opět dvě řádky teček.⁸⁾ Rovněž Jakub Arbes věnuje ironické a satirické reflexi tohoto fenoménu velkou část své tvorby (Z martyrologie umění atd.), kritika sociálního postavení umělce a statutu umění je hlavní náplní časopisu Šotek, který vydává s Mikolášem Alšem v letech 1880-81. Vrcholným projevem této satiry na domácí poměry v umění je známá Alšova karikatura J. Mánesa a Arbesův fiktivní dopis redakci, v němž varuje před jejím uveřejněním a drážděním publika, když koneckonců si Mánes za svůj osud mohl sám přehnanou touhou po originalitě. Mnohé z těchto jevů analyzoval v minulých letech Roman Prahel jako polohu sebeironie, zpochybnění a kritiky malířského stavu z pohledu zevnitř jako součást sebeuvědomování českých výtvarných umělců, zrod české bohémy nevyjímaje.⁹⁾

Reflexe neopominou ani kritiku publika, v jehož výchově spatřovali mnozí možnou záchranu "vyděděných umělců a umění": "Nehaňte naše publikum!", začíná epigram s názvem Láska k umění ve Švandovi dudákovi z roku

1900: "Výstava táhne, pln jest dům, plní ji každou neděli elity zástup přeskvělý - móda to žádá - každý to slyší a v neděli je vstupné nižší" Mnohem dříve než měšťácké publikum (které Mrštík charakterizuje vtipně, že koupí radši bicykl než obraz) je samozřejmě ironizován celý poklealý mecenáš, v jehož obnovení naopak spatřoval záchranu ještě K.Purkyně. V roce 1887 je ve Švandovi zcela zpochybněn v "Pohnutlivé Hystorii o hodném Frydolínovi aneb jak se z pasáka slavný umělec stal".

Historické rozpojení autentického, elitního vztahu objednavatele a umělce se sice na jedné straně projeví obrovským uvolněním tvůrčích sil, ale zákonitě činí z uměleckého díla tržní produkt. V kritické reflexi se projevuje tento moment zpochybněním prezentace výtvarného umění formou výročních výstav, jak je pořádala Krasoumná jednota a Společnost vlasteneckých přátel umění napřed v Klementinu v prostorách Akademie, posléze v restaurační budově na Žofíně a od roku 1885 v Rudolfinu.

"Trhem" pojmenovává tyto prezentace vědomě poprvé Karel Purkyně v roce 1863: "Umělecká výstava sama o sobě není místem, kde se obraz nejpriznivěji uplatní. Jak lehko škodí jeden obraz druhému: č.10 Svatá rodina. Hned vedle visí zajímavé zátiší, slanečky, cibule atd. Vždyť je to přece trh!" Výstavní podniky vrcholí v 80. letech, kdy zároveň dochází k jejich zpochybnění. Jan Lier vládnoucí britkým perem a ironickým šlehem prochází naplno touto fází, marně se snaže smysl výstav zachovat, ač si velmi jasně uvědomuje jejich rozporuplnost. Pod názvem Kocourkoviady a Reflexe z úvah o umění výtvarném soustřeďuje své ironické a satirické postřehy v roce 1889 ve III.dílu svých Fejetonů:¹⁰⁾ "Co jsem se nastýskal na nevhodnost tvých galerií výstavních, o Žofíne! Obrazy blýštěly se v oblačcích kadidla vystupujícího z připálených pečení a chutných omáček, tančily ve víru hudby soptící za prkny v sále..." a posléze přirovnává celou výstavu k nepřiliš dobře sestavenému jídelnímu lístku, z něhož člověku není příliš dobře od žaludku. Zatímco v pozadí Lierových ironií je nicméně téměř zoufalá snaha smysl uměleckých salónů zachovat, jen vylepšit (vyšším podílem českého umění, výchovou obecnosti, lepšími výstavními prostorami, uvážlivějším výběrem atd.), v 90. letech se stává předmětem ironického posměchu i podnik tak velkolepý a v jistém smyslu tvořící epilog výstavního rozkvětu 19.století, totiž Jubilejní výstava v roce 1891: Ve Švandovi čteme ódu "Vzdar výstavě jubilejní": "Aj výstavo ty zajímavá tuze / tys pro nás Čechy velmi slavná trefa / Hned vedle brány ze začátku chůze / nám lželo vidět v českém znaku lefa." Totální zpochybnění hodnot národního obrození vstupuje i do reflexe o samém smyslu umění jako nástroje výchovného, národně uvědomovacího či národně reprezentačního. Antonín Klášterský v témže ročníku Švandy (1891) učiní výmluvnou tečku za třemi řádkami teček Lierových: "Když prapory se vlní vzduchem / když slavnosti hřmí ulic ruchem / tu vzpomenem

si nadšení / Vždyť máme také umění! / A tisk i slovo slavně hlásá:/ Těch obrazů, soch, básní krása! / toť krev, toť plamen našich žil, / jenž národ celý obrodil!"

Humor, satira, ironie a další formy kulturního smíchu sehrály nepochybně klíčovou roli v demytologizačních a demystifikačních procesech národního obrození, jak je analyzovala objevená práce V. Macury Znamení zrodu.¹¹⁾ Zpochybnění dále nezůstává ušetřena ani sama kritická reflexe, a to ještě na počátku 90. let, opět ve Švandovi v parodickém referátu o umělecké výstavě v Rudolfinu (prvky "kryptoreflexí" nalezneme už v 80. letech u J. Liera a J. Arbese). Napadá jak smysl (či spíše nesmysl) vystavovaného umění ("Richarda Lippse schwein futter grünem malovaná zahrádka"), tak planou mnohmluvnost referátů o těchto výstavách či nic neříkající odbornickou hantýrku ("jeho keř pomněnek s dressurovaným strnadem vpředu svědčí o bedlivém studiu teorií augenpunktistických a po stránce technické o hravém porozumění významu vázaného světla"). Nesmyslné referáty o nesmyslném umění stávají se předmětem "citů nelibých": "Jako každoročně vyjímajíc posledních osm ročníků tohoto časopisu - přinášíme i letos úvahu o umělecké výstavě v Rudolfině, kterouž se váženým čtenářům, nanejvýše umělcům samým, co takovým jistě zavděčíme, neboť obrazotvorba vůbec, zvláště však v posledních letech domáhá se vždy většího významu a platnosti... Přítomná letošní úvaha pochází z pera mladého estetika, ve svém oboru vyškoleného, bystrého, kterýž stručným jadrným způsobem charakterizuje ty ony významné momenty, umístěné v popředí letošní výstavy. Zvláště jeho prostý, srozumitelný a skutečně český způsob vyjadřování liší se mile a prospěšně od jiných toho druhu kritik, kritic a kritiků, libujících si v nemírném užívání cizojazyčných výrazů, jimiž své úvahy s patrným úmyslem vyšperkovávají, aby si dodali křenu, to jest aby se pojednání jejich zdála vědecktější a rafinovanější." Dále následuje dovětek, že jméno autora bude sděleno pouze předplatitelům pod pečeti mlčenlivosti a za nepatrný doplatek pěti zlatých k dobročinným účelům.¹²⁾

Totální zpochybnění hodnot, samého smyslu umělecké tvorby a její reflexe bychom mohli interpretovat v rámci "rozchodu" s národním obrozením buď jako cestu k purkyňovské nové estetické autonomii, jejíž přijetí nalezneme například v přehodnocení dějin moderního umění u Miloše Jiránka,¹³⁾ nebo v počátečních únikových, nihilistických tendencích, jejichž funkci v hledání nové duchovní autonomie a autenticity pochopil ve své reflexi především F. X. Šalda. Jakou relativizací hodnot však tento proces prochází, jak je hodnotová orientace nadále rozkolísaná, dokazují další projevy smíchu. Hned vedle ironických invektiv zpochybňujících hodnoty obrozeníského umění nalezneme ironické výpady proti pokusům o hledání nového smyslu výtvarného umění. Zde začíná ona plejáda legrací, jimiž je provázen zrod a cesty moderního umění. Nalezneme je například u K. M. Čap-

ka-Choda, F.X.Harlase, J.Liera a mnohých dalších. Například ve Švandovi v roce 1900 čteme parodii na dekadentní nálady s názvem *Ve žlutavé touze*: "Pod ním se vlnily červené trávy, cinobr míchaný s okrem, modravá housata, zelené krávy, pásly se po kraji mokrému." A hned vedle humorné návrhy na využití početné produkce vystavené ve výročních salónech, která zůstala neprodána, k účelům reklamy jako vývěsní štíty apod. (ironií dějin se zde doporučuje "vysokému umění" stát se alespoň vývěsními štíty, zatímco v 60.letech pléduje K.Purkyně za uznání Navrátilových vývěsních štítů za vysoké umění). Hned na dalších stránkách zobrazení "krávy dle různých škol malířských", přičemž symbolistní, dekadentní a sugestivní škola patřičně ladí do humoru výstižné deformace ubohého živočicha. Nejde jen o kulturně retardační, "hloupý" či ignorantský smích, jak jej moderna odmítala. Polohy smíchu pomáhaly uvědomit si jak autenticitu estetické normy, tak její novost, nezávažnost, reflektující ztrátu smyslu.

Pokusila jsem se v několika málo ukázkách, jež dovolil rozsah příspěvku, sledovat tu polohu smíchu v kritické reflexi výtvarného umění 19.století, jež pomáhala uvědomění bytostného smyslu jejího předmětu i jí samé, nejspíše v intencích vančurovské definice humoru: "Humor není smáti se, ale lépe vědět."

- 1) Druhou práci na toto téma vydal s názvem *Humorem a ironií k vítězství národa* v Praze 1937.
- 2) J.Neruda, *Žerty hravé a dravé*. Praha 1877, s.86.
- 3) H.Volavková, *Výtvarná kritika J.Nerudy a K.Purkyně*. Umění XV, 1967, s.66.
- 4) K sociálnímu postavení umělců v 19.století srov. J.Bakoš, *Sociálne revolúcie a umélecké tradície*, v: *Umenie a revolúcia* (Zborník referátov z konferencie). Bratislava 1988, s.19.
- 5) R.Purkyňová-Pokorná, *Život tří generací*. Praha 1944, s.364.
- 6) Tamtéž.
- 7) V.Mrštík, *Moje sny I*. Praha 1902, s.253. Srov. A.Horová, *Výtvarně kritická a teoretická kapitola* v díle V.Mrštíka. *Estetika XXVI*, 1988, s.11.
- 8) J.Lier, *Feuilletony III*, Praha 1889, s.64.
- 9) Srov. referáty ve sbornících z vědeckých symposií v Plzni.
- 10) Srov. pozn.8.

- 11) V. Macura, Znamení zrodu. Praha 1983; A. Horová (rec.), České obrození jako kulturní typ. Umění XXXII, 1984, s. 364.
- 12) Umělecká výstava v domě umělců Rudolfinum. Švanda dudák 1890/1, s. 244 (redakční poznámka).
- 13) M. Jiránek, Dílo I. Praha 1959.

Jak je smích možný?

Jiří Růžicka

Motto:

"Smích zbavuje sedláka strachu z ďábla, protože na hodech troupu se i ďábel zdá být trdlo a troupa, a tudíž ovladatelný."

Umberto Eco

Jméno růže

Úvaha nad smíchem je v určitém ohledu nepatřičná. A také dosti ošidná. Mám pocit - a domnívám se, že nejsem sám -, že by rozprava dostála tématu především tím, že bude veselá, legrační a vtipná. Když sexuolog píše poprvé o lásce, rád by nepochybně napsal pojednání milostné a ve verších. Porodník se jistě zpočátku zachvívá něhou a údivem nad zázrakem právě narozeného dítěte a chtěl by o tom napsat. A právníkovi, který poprvé píše o právu trestním, dozajista defilují před očima žaláře, šibenice a kat. Také já píši o smíchu poprvé a přál bych si sepsat představení, které by hýřilo vtipem a oduševnělou legrací. Všichni však víme, že je rozdíl mezi zamilovaností, jejím popisem a stavem pisatele. A totéž platí o tom, kdo, píšíc o právu, nemusí být sám ani soudcem, ani odsouzeným, ani vykonavatelem rozsudku. Dokonce nemusí být právníkem, ba ani člověkem spravedlivým. A psát o smíchu je něco jiného, než psát vtipně, což rovněž neznamená, že vtipálek je sám veselý. Ačkoliv bych tedy velmi rád psal tak, aby moje věty vyvolávaly smích a dobrou náladu a já sám bych byl rád veselý, započnu svou úvahu o možnosti se smát úvodem do melancholie.

Všichni lidé, kteří se jakkoliv povrchně začnou zabývat depresí, se bezpečně shodují v tom, že přímou úměrou jejího růstu se tenčí motiv veselí. Nejhorší, co můžete depresivnímu člověku udělat, je pozvat ho na grotesku. Je dost pravděpodobné, že při odchodu z kina vám skočí pod auto. Samozřejmě nákladní. A pro člověka, který tíhou zhooubného smutku netrpí, je nepochopitelné, že jeho bližního smích nepoléčí, nepřivede na jiné myšlenky, nedá zapomenout. Ještě více je pak nepochopitelné, že

veselí u něho může ještě znásobit jeho melancholické truchlení. Zabývájíce se stavem smutku patologického, se možná dobereme způsobem tak říkajíc negativním podstatných znaků a podmínek, za kterých smích mizí a již není možný. Metoda, kterou jsme zvolili, je prastará, mistrně jí vládl Platón, medicína ji zná rovněž po staletí. Pojednávajíce tedy jakoby o něčem jiném, o protipólu, přesto, a ba právě proto, si můžeme připravit a očistit zorné pole tak, aby nám již nic nestínilo a nekontaminovalo moment a místo, kdy a kde se objeví místo i podmínky hledaného jevu.

Z pohledu vnějšího je melancholie stavem, při kterém je postižená osoba nápadná celkovou ztuhlostí, nezájmem o okolní svět, je málomluvná, bez vitality a životního podnikání. Melancholik je zkamenělý, vypadá truchlivě, zbědovaně a skýtá obraz naprostého opuštěnce a ztroskotance, kterého potkala katastrofální ztráta veškerého cenného, co si lze u člověka představit. Melancholik je uzavřený do sebe, přičemž z něho vyzařuje tragický výraz, který po chvíli může člověka přihlížejícího maně vtáhnout do dusivého a nesvobodného pocitu, který z depresivní osoby vyvěrá. Tento vliv je velmi sugestivní a při vnímavějším pozorování se nemůžeme ubránit dojmu, že stav naprosté pasivity je jen zdánlivě neutrální: v přítomnosti melancholika začínáme pociťovat tíhu a bezmocnost tak intenzívně, že v nás snadno může vzniknout podezření, že deprese je nejen mocnou výzvou ku pomoci, ale zároveň i obviněním okolí. Melancholik však zároveň není s to naši pomoc přijmout a jakékoliv snahy o pomocný zásah odmítá, obviňuje přitom sama sebe z těch nejhroznějších skutků i myšlenek, tupí sám sebe a při stupňovaném sebeobviňování pak očekává trest.

Mladý třicetiletý muž vypovídá o svém současném stavu. "Ještě před týdnem bylo všechno v pořádku. Teď se všechno zastavilo, nic, co se děje okolo mne, mi nedává smysl, myslím na jedinou věc: kde jsem udělal chybu, co jsem provedl komu, že musím tak trpět. Jsem špatný, protože jen každému přináším smůlu a každého trápím. Měli mě už dávno zabít. Nejsem schopen nikoho učinit šťastným, každý jen nakonec vidí, že nejsem k ničemu a nikomu prospěšný. To, že jsem svoji dívku nedokázal učinit šťastnou, ji muselo strašně zranit a nadosmrti urazit a ponížit. Taková ostuda. A pak, cítím se nadobro odříznutý od všeho nepropustnou zdí, všechno je cizí, neznámé a zkamenělé. Když svítí slunce, tak je to ještě horší, když je pod mrakem, tak mám pocit, že nerozeznávám, co je ve mně a co je mimo mne. Nemohu se hýbat, protože ta tíha mně to nedovolí. Hodinky sice ubíhají, ale já to nevím, mne se to netýká. A také jsem sám, nesnesu však pomýšlení na to, že bych měl být s někým, to je příšerná povinnost, ten nárok druhých." Čtyřicetiletá žena: "Nesnesu, aby ode mne někdo něco chtěl. To je děsná námaha. Jídlo je jako sláma a bláto, hnus-

né, nesnáším to. Nejhorší je to násilí ... když musím něco dělat, cokoliv, ale musím ... ty děti, pořád něco potřebují a já jim nestačím, nestačím jim ... jsou pořád kdesi přede mnou ... je to jedna ulička, jedna monotónní nota, jeden tón ... proč to lidé dělají, že jedí a chodí ... a potom ta odloučenost. Jsem v ledové krychli a nikdo se mnou nepohne, nikdo ke mně nemůže, nikdo ke mně nesmí." Je pobouřena, když se jí chci dotknout. "To vás ani nesmí napadnout se mne dotýkat, to je ponižující a hnusné." Jiný muž: "... Nemohu kousat, protože bych mohl něco zabít ... to maso, to je přece příšerné, vždyť jsou to živí tvorové ... ani chleba nemohu jíst, zrní, to jsou zárodky živých organismů. Ve vodě jsou mikroby, které by mohly být zahubeny bakteriemi v žaludku nebo ve střevech. Nemohu se bránit žádné nákaze, protože i ty viry mají právo na život. Je mi jich (mikroorganismů, J.R.) strašně líto." Depresivní žijí uzavřeni v jednom časovém úseku, ve zpřítomnělé minulosti, která znemožňuje, aby život probíhal, aby se věci děly, měly pokračování, mohly někam spět. Aby se oni sami děli, aby životnímu dění byli účastní. Dále jim chybí společenství, chybí jim druzí.

V depresi hraje obrovskou roli vina a trest. Odpuštění, shovívavost, tolerance, usmíření, to vše naprosto chybí. Trest má navíc zvláštní podobu. Není osvobozující, není příležitost k nápravě a usmíření, neobsahuje možnost se zbavit hříchu, přečinu, provinění. Trest je zde mstou, zatracením, kterým utrpení nekončí, jen se prohlubuje, vina a trest jsou věčné. Melancholici se snaží objevit důvod svého potrestání. Vysvětlení může být osvobozující. "Pykám za to, že jsem. A nabízí se i východisko. Když nebudu, když zruším sama sebe, tak dojdou vysvobození a pokoje. Od té chvíle se věci dají do pohybu." Sebevrazi tento moment charakterizují jako bod obratu, bod, kdy se události začínají dít. A kdy se také mohou usmát, protože našli řešení.

Když jsem svůj příspěvek připravoval, ocital jsem se ve dvojí poloze. Velmi podstatně jsem pochyboval o tom, že se mi podaří vystihnout věrně a výstižně genezi smíchu i podmínky, za kterých vzniká. Téma je to spíše na monografii a o svých schopnostech jsem si také pomyslel leccos nelichotivého. Když se mi ale pod třemi prsty na psacím stroji zrodil nápad, poskočilo mi srdce a já na židli. A přistihnul jsem se, že já sám.

Psychopatologická diagnostika je nesmlouvavá, takže mi nezbylo, než vlastní počínání kvalifikovat jako přechod z deprese směrem k euforii čili hypomanii. A právě přestup z melancholie do mánie je oním místem, oním přechodníkem, kde se rodí smích.

Nabízí se proto použít výpovědi lidí, kteří touto soutěskou, přechodem mezi melancholií a mánií, prošli, informace, které pak můžeme využít.

Technik okolo čtyřicítky uvádí: "Moje deprese trvala celá staletí. Bylo to, jako bych žil, jestli se tomu dá říkat život, naprosto sám v monotónním prostoru šedočerné barvy. Ten prostor sám byl rozlehlý, takže jsem měl možnost jít tam nebo zase jinam, ale přemísťování ztrácelo smysl, protože jsem nikoho nikdy nepotkával. Jako bych byl na cizí planetě, mezi cizími tvory, kteří mi vůbec neubližovali, ale kteří se mne svým životem vůbec netýkali, podobně jako stromy v lese nevedou žádné hovory s námi lidmi. Takže jakákoliv aktivita, protože v ní nešlo o setkávání, byla nesmyslná. A to vše bylo prostoupeno pocitem, že jsem zapomenutý. Zkrátka mne tady lidi zapomněli, nechali mne na neznámé pevnině a nevšimli si toho, že již mezi nimi nejsem. Napadlo mne, že to udělali záměrně, že jsem se jim nějak nehodil. Samozřejmě jsem si to zaviniil sám, protože ostatní lidé si žili klidně spolu dál.

Pak nastala změna. Ne ve mně, v sobě jsem nic nepociťoval, ale něco se dalo venku. V tom šedém světě. Měl jsem intenzivní pocit, že nastával vzruch. Byl jsem nervózní, z tupého klidu mne vyrušovalo neuchopitelné tušení změny. Pak jsem si všimnul pukliny v mém betonovém světě. Nemohl jsem už vůbec spát a musel jsem tu prasklinu neustále sledovat, aby mi neutekla, aby nezmizela. Báł jsem se dokonce mrknout. Jednoho dne jsem v té prasklé ploše uviděl světlo a to tu škvíru roztahovalo a já jsem ucítil svou šanci. Utíkal jsem jako šílený, věděl jsem, že jsem unikl, že jsem vyvázl a že mne nesmí dostat nikdy nikdo zpátky. To byl takový triumf, takové štěstí, že si to nedovede nikdo představit.

Prvního člověka jsem potkal hned za branami blázince. Šli jsme do hospody, kde bylo veselo. Ta hospoda mi tehdy připadala jako hostinec svět. Potkával jsem lidi a měl jsem jich stále málo."

Ota Pavel, spisovatel, vypovídá o svém vysvobození z depresí podobně. "Chtěl jsem se stokrát zabít, ale neudělal jsem to. Když už jsem nemohl, když jsem už myslel, že to nevydržím, snad jsem kdesi v podvědomí toužil ještě jedinkrát políbit na rty řeku a chytat stříbrné ryby ... konečně to mám, to slovo, je to svoboda ... být sám a svobodný aspoň na hodinu, na dny, týdny, měsíce, svobodný od civilizace."

Ota Pavel hovoří hned o dvou věcech, které melancholie člověku způsobí. Je to uvěznění a izolace od toho, co máme rádi, co milujeme a bez čeho nemá smysl žít. Melancholie zbavuje člověka svobody a lásky.

To, co podmiňuje možnost úsměvu a smíchu je volnost a možnost být s tím, co nám přirostlo k srdci. A tam, kde se vytrácí, kde se nedaří svobodnému životu, tam se vytrácí smích. Lidé uvěznění v nemoci, bolesti, lidé uvěznění jakkoliv, se nemohou smát, veselit se ani radovat.

Vzniká samozřejmě otázka položená právem. A co smích sadistů, zlomyslných, smích lidí křivých a škodolibých? Argument může naše tvrzení poněkud poopravit, nikoliv však změnit zásadně. Tam a tehdy, když pomine

jakákoliv hrozba, a my víme, že jedním z nejvlastnějších atributů perverze je strach, když se zdaří hrozbu překonat, zvítězit, uniknout, zbavit se soupeře či soka, pak se tvoří prostor pro triumfální smích. S různým koloritem, s různými příměsemi. Lidská svoboda, jak všeobecně známo, nemá jen mravně pozitivní význam, ani mravnost nezaručuje. Svoboda maniaka, zvrhlíka, tyрана je jistě také určitou podobou svobody. Od dob kultur od Eufratu na západ je zakotveno vědění, že člověk dostal svobodu k dobru stejně tak jako ke zlu. Čím se tyto svobody od sebe liší, ponechme stranou. Z hlediska pragmatického i z hlediska obecného svoboda k dobru i ke zlu a v nich nepřeborná variabilita jejich konkrétních podob podmiňují genezi smíchu.

Ota Pavel stejně tak jako naši pacienti však ještě říkájí více, nežli jen to, že melancholie je nesvoboda. Pro depresi je charakteristické, že člověka zbavuje spolubytí, že člověka izoluje od druhých, od toho, co má člověk rád, místa, kam patří, činností, které dělá, bere mu domov, zbavuje jej možnosti sebevyjádření a seberealizace. Všimněte si lidí, jak se tváří a co dělají, když se potkají s tím, co mají rádi a od čeho byli dříve odloučení. Usmívají se. Co dělají lidé, když vyjdou z vězení? Když odcházejí z nemocnice zdraví? Když zaběhlé dítě běží k znovunalezené mámě? Usmívají se. Návrat obnovení přetrhaných vazeb je místem a podmínkou štěstí. To se však nemůže uskutečnit bez toho, co člověku dáno, totiž mít rád, milovat. Víme ovšem, že i láska má spoustu podob, zralou i nezralou, dětskou i dospělou, ušlechtilou i perverzní.

Zbývá ještě jedna základní charakteristika melancholie, a tou jsou kruté výčitky svědomí, tou je vina. Sebeobviňování a sebezatracování patří k nejvlastnější charakteristice depresí. Očekávání trestu k prokletí tohoto stavu patří. Svoboda a sounáležitost s tím, kam a co člověku patří, nejsou dostačujícími podmínkami k tomu, aby se člověk melancholie zbavil. Musí ještě ustoupit teroru svědomí. Maniaci ve svém jednání dělají především to, co dříve považovali za špatné, co měli zakázáno. Škudlil rozhazuje úspory, zakřiknutá dívka střídá mužské, bojácný trémista řeční na veřejnosti. A nikdo z nich necítí za svoje jednání vinu, zatímco v depresi se při pouhém pomyšlení na podobné věci za totéž krutě peskovali. Jak se stalo, že se tyranii svědomí vymknuli, je momentálně vedlejší, ale víme, že se jí vymknuli. Alespoň na chvíli, na čas, ale přesto natolik, aby mohli prožívat štěstí. A také je vyjadřovat. Aby necítili to, co všechno člověk obtěžkaný vinou prožívá: svoji nehodnost, malost, špatnost, mravní nedostatečnost, obvinění, pohrdání, pranýř výtek, plivanců, kopanců a pohledů, hanbu a nekonečnou vinu. Mít čisté ruce a čisté srdce nebo alespoň pocit, že tomu tak je, ba stačí, že to snad někdy může být, člověka osvobozuje. Odpuštění a vykoupení z hříchů pak patří k největším milostem, jakých se může člověku dostat. Skutečné

vytření z maniodepresivní psychózy je spojené s restrukturací svědomí, které již není barbarsky nemilosrdné a kruté. Mánie sama je útekem před svědomím, manický člověk je štvancem a desperátem.

Genezi smíchu si ještě můžeme ukázat tam, kde vzniká ve své nejprostší a prvotní podobě, totiž u dětí. Vůbec první úsměv ještě nelze dost dobře nazvat smíchem, i když některé elementy obsahuje. Plnokrevný smích se objevuje tam, kde je legrace, a tak se podívejme na takovou situaci u malého několikátýdenního robátka. Vezměme hru na "kuk" nebo "bať". Záleží na našem vkusu a fantazii. Stačí se schovat za zástěnu a pak prostě vykuknout nebo vybařnout. Dítě se může potřhat smíchy. Sekvenční pozorování přinese složitější mezičlánky, které lze dobře psychologicky vyložit. Poprvé totiž, když dítěti zmizíme ze zorného pole, začne nás hledat. Hledání ztraceného nemusí, a také vidíme, že u dítěte není nejpríjemnější prožitek. Roste úzkostné napětí, obava, že dítě zůstane samo. A když nejsme zlomyslní, tak vykukneme právě včas, strach a obava a úzkost ještě dítě nezaplavily, v opačném případě by se totiž po vyjknutí rozplakalo. Úlek by nebyl vystřídán úlevou a radostí, ale spíše by se přiřadil k anxiózně fobickému prožívání. Úleva by přišla až v průběhu pláče a s naší útěšnou pomocí. Takže! Když jsme vykuknuli včas, dítě se lekne. Ztuhne, vykulí kukadla, pak, ano, poznalo nás, rozpoznalo, že to ohrožující není skutečné, ale jen jakoby ohrožení. Že je to hra. A toto šťastné poznání přináší radostnou úlevu. Nezřídka se my sami vrhneme dítěti v ústřety do jeho náruče. Bože, to je na světě krásně a veselo, když jsme se po troše napětí z malého ohrožení a nebezpečí, ze kterého jsme unikli, setkali. A také jsme se smíchem ze sebe setřásl i strach, který nás, maličkého capartíka, tak trochu pronásledoval v noci, nebo samotného v kočárku před samoobsluhou, kde jsme čekali tak předlouho na mámu a ona nešla a nešla. Smíchem a ve smíchu se dřívější ohrožující a nelítostná skutečná skutečnost posouvá do skutečnosti méně skutečné, do skutečnosti jakoby. A tak nám smích vnáší do skutečnosti moment hry. V ní se smrtelná vážnost proměňuje v nevážnost, drtivá neúprošnost jednodimenzionálního a unipolárního realismu se posouvá do mnohorozměrných možností, jejichž volba je možná a my se jí dokonce můžeme zúčastnit. Proto jsou také, já si to tak alespoň myslím, svobodné volby ve Spojených státech tak trochu, pro nás jen obtížně pochopitelnou, karnevalovou legrací.

V knize Umberta Eca Jméno růže říká Vilém, že ďábel je zmrzačený, protože ví, kam jde a jeho víru nikdy nezachvátí pochyby. Jeho život je nesen jedním směrem a tvarem toho směru je kruh. Bůh, jak praví alchymista, kterým temný Jorge pohrdá, se, tvoře svět, smál. Svět je dílem božího smíchu.

Proč se směje kromě boha ještě člověk? Protože je již od počátku napnut až k neunesení mezi dobrem a zlem, mezi peklem a nebem, mezi zhoubou a spásou. A navíc může svůj pohyb od jednoho k druhému pólu také vlastním přičiněním vykonat. Od malička o tomto napětí ví, zná nebe i peklo, neboť jen duch je schopen takového uvědomění a tělo, v němž duch sídlí, je schopno takové zkušenosti. Jen člověk je s to mít evidenci obého. A překonáváje jedno pro druhé, se směje. Smích je příznakem nejistého, napínavého a riskantního údělu lidí. O tom, že člověku je duch vlastní již od kolébky, dokládá jeho schopnost se smát.

Smích spojuje tělo s duchem a, jak říká Aristoteles, ustavuje vzájemnou rovnováhu tam, kde byla porušena, dává jim tak odpočinout. Komédie a legrace předvádějí lidskou nedokonalost, špatnost, ale netrestají je. Ecův Jorge se takové shovívavosti hrozí. Říká, že smát se by mohlo člověka zbavit strachu a kdyby se stal smích majetkem lidu a byl povýšen na umění, pak by duch byl podoben prdu a naopak, přičemž by oba měly právo vanout tam, kam se komukoliv zachce.

Tento spor však patří středověku, naše doba má jiné nesnáze, neboť pomíchala jedno s druhým a nevyzná se, špatně rozeznává jeden van od vanu zcela odlišného. Dala tak Jorgemu paradoxně za pravdu. A tak by nám mohl pomoci ve schopnost rozlišovat právě smích. Podmínky k tomu, aby vznikal, známe. Jsou jimi svoboda, bratrství, láska a tolerance. Známe také příčinu jeho zániku. Jsou jimi opuštěnost, zavržení, nepochopení, útlak, tupost a ignorance. Zápas s depresí je zápasem proti útla-ku, je zápasem o svobodu. A mánie, euforie, to jsou zpravidla mylné představy zastírající skutečný stav našich svobod.

Reflexe smíchu a smích jako prostředek reflexe člověka a světa

(Poznámky k Nerudovým Povídkám malostranským)

Alena Macurová

Smích existuje (Bergson, 1900) - stejně jako verbální jazyk - jen v lidské sféře. Slovesný umělecký text modeluje realitu, jak známo, vždy (nějak, třeba i různými způsoby) i v jejím rozměru lidským: svět ztvárňovaný v slovesných uměleckých textech (na myslím texty prozaické) je tak pravidelně prezentován jako časoprostor, v němž se předáváají významy - textové subjekty (postavy) v něm "komunikují" znaky verbálními (slovy) i neverbálními (např. gesty, mimikou),¹⁾ "komunikují" také prostředky, o jejichž znakové podobě máme zatím ne zcela určitou představu, např. mlčením, a "komunikují" také tím, že se smějí.

V Povídkách malostranských Jana Nerudy (dále PM)²⁾ mají komunikační jevy vůbec důležité místo a funkci: komunikace postav, tzv. sekundární komunikace,³⁾ sémantice většiny textů dokonce dominuje. Lze předpokládat, že jisté specifické významotvorné funkce se váží nejen na sekundární užití verbálního jazyka,⁴⁾ ale i na další potenciálně komunikační prostředky, jež se postavám textu přiřazují,⁵⁾ tedy mj. i na smích.

Smích jako součást světa modelovaného slovesným uměleckým textem může být i z lingvistického úhlu pohledu nazírán různým způsobem;⁶⁾ z hlediska lingvistiky komunikace ně orientované, jež má na mysl především fungování a působení textu jakožto specifického komplexního znaku v jeho recepci, je pak podstatné zejména to, jak se smích podílí (spolupodílí) na utváření smyslu textu.

Jsou v tomto ohledu PM v něčem specifické, dobově příznakové - a pokud ano, pak čím? Jistě nikoli tím, že smích ve většině PM⁷⁾ vstupuje - v různé míře a různým způsobem - do tématu textů (podrobně k tomu Hermanová, 1984).

Mnohem podstatnější a příznakovější je skutečnost jiná: spolu se smíchem vstupuje do tématu textů zhusta i jeho interpretace, tematizuje se tedy způsob jeho textové recepcie. Text pak "staví" před čtenáře úkol 1) interpretovat smích sám a 2) interpretovat i jeho

(sekundární) interpretaci, ztotožnit se s ní, korigovat ji, distancovat se od ní. A právě skrze čtenářskou interpretaci této sekundární interpretace (skrze to, že čtenář interpretuje, jak je smích v textu interpretován) přerůstá smích (pouhé) *t é m a* (tj. "to, o čem se mluví") a vstupuje do *s m y s l u* textu.

Pozn.: Aby se předešlo případným nedorozuměním, plynoucím z různého užívání termínů-pojmů *t é m a* a *s m y s l*, je zde třeba ujasnit, že jako kategorie *k o m u n i k a č n í* je zde *t é m a* - aforisticky a velmi zhruba řečeno - chápáno jako "to, o čem se mluví", *s m y s l* pak jako "to, co to pro mě (tebe, nás...) znamená".⁸⁾

Přesuny smíchu na ose *t é m a* - *s m y s l* (ono "osmyslení" smíchu pro Nerudu typické) jsou výraznější v případech, kdy je v PM prezentována jeho sekundární interpretace "nenáležitá" a čtenář ji koriguje nebo se od ní distancuje; případně ji ovšem také (je-li "nulová", tj. smích sekundárně interpretován není) substituuje. Přitom signály oné "nenáležitosti" sekundární interpretace smíchu mohou být různě výrazné a různého druhu.

V PS například jsou poměrně explicitní, totiž dané už v samé charakteristice (s.192-193) původců smíchu (smíchu ovšem v onom druhém, v češtině lexikalizovaném významu, tedy "výsměchu, posměchu", srov. SSJČ III, Praha 1971, s.409) a v náznaku spjatém s jeho sekundární interpretací, přesněji ještě - s jeho sekundární *i d e n t i f i k a c í* ("Byly by ztrnuly myšlenkou" - rozuměj: sl. Máry a pí Nocarová, A.M. -, "že se jedná snad o nechutný, nehodný žert," s.198).

Ve většině případů je smích do smyslu textu integrován méně zřetelným způsobem - explicitnější signály "nenáležitosti" jeho interpretace v podstatě chybí. Zmíním zde alespoň jeden takový smích - smích konduktorky ve FIG (na jeho závažnost v tématu upozorňuje Hermanová, 1984). *Z n a k o v o s t* tohoto smíchu je v sekundární interpretaci vlastně popírána (... "ona se směje pořád," s.207), ač je jeho význam (výzva k milostným hrám), zacílený přímo na interpreta - Krumlovského, už v této fázi výstavby textu zřejmý: tento význam se smíchu přiřazuje zvl. na základě jeho jednoznačné situační spjatosti s postelí, symbolem intimního kontaktu (srov. na malé ploše textu: "smála se na posteli...", "položila na postel Kačenku a smála se zas...", "stála u postele a smála se..." s.206).⁹⁾ Ke korekci nenáležitosti (protože neznakové, nekomunikační) interpretace smíchu jako neintenčního, nesdělného "epiteta constans" konduktorky vybízejí čtenáře implicitně i další fáze výstavby textu, tím například, jak konduktorčina smíchu - podobně jako "kyprých rohlíků a kávy bez cichorie" - "ubývá". Ovšem už v té fázi textové výstavby, kdy je prezentována Krumlovského interpretace¹⁰⁾ (tj. výrok "ona se směje pořád", jenž znakovost smíchu popírá), pro čtenáře kon-

duktorčin smích něco znamená - a znamená pro něj něco i to, že pro Krumlovského konduktorčin smích neznámá nic.

Už tady je vidět, že implicitnost signálů "vybízejících" ke čtenářské korekci sekundární interpretace smíchu (popř. k jejímu odmítnutí, jako např. v PANR) ne malou měrou aktivizuje čtenářovu recepční úsilí a staví před něj (mj. právě i v zapojení smíchu do utváření smyslu textu) jisté nároky.

Textová r e f l e x e s m í c h u (smích v tématu) je zde - a podobně i v jiných PM - často jen východiskem pro čtenářskou r e f l e x i člověka a světa p r o s t ř e d n í c t v í m s m í c h u : zde konkrétně sekundární nepochopení smíchu "navádí", instruuje k smíchové reflexi člověka, který význam smíchu nechápe, a zprostředkovaně i světa, v němž se toto nechápání děje.

Zde je dobře patrná i n t e g r a č n í funkce smíchu (Zygulski, 1985): společná smíchová reflexe, ono s p o l e č e n s t v í s m í c h u (integrující - zhruba a poněkud zjednodušeně řečeno - autora a čtenáře textu) je přitom základem pro budování "společenství" dalších sdílených (v nejširším slova smyslu kulturních) p o s t o j ů a h o d n o t.¹¹⁾ Postojů a hodnot, které se smíchem (prostřednictvím smíchu) přijímají ("kladný" smích) a/nebo postojů a hodnot, které jsou prostřednictvím smíchu odmítnuty (smích jako "výsměch, posměch"); přijímán je pak jejich protipól.

Smích je v PM prostředkem budování (a utvrzování) takových sdílených postojů a hodnot i v případech, kdy sám v tématu prezentován n e n í - impulsem, instrukcí k smíchové reflexi jsou témata n e s m í c h o v á .

Jedním z takových témat je j a z y k , v PM přesněji: dobově specifický v z t a h dvou j a z y k ů , češtiny a němčiny, a jejich užívání v soudobé komunikaci.

V TÝD je např. impulsem k smíchové reflexi dobového světa "dvojího jazyka" (a v něm komunikujících subjektů) konfrontace postojů k jazyku proklamovaných v rámci sekundární komunikace (němčina jako jazyk prestižní a jako jazyk poskytující lepší výrazové možnosti nežli čeština, srov. Trost, 1976) a jeho konkrétního textového užití, tj. především dvou německých textů (báseň Matyldina, pamětní lístek Kořínkův). Charakter textů samých (pravopisné chyby, otřepané rýmy, zvětralá poetika, banální obsah)¹²⁾ proklamované postoje k němčině popírá, popíráje zároveň i naplnění záměrů, s nimiž je užívání němčiny spjato (přiřazení se k vyšší sociální vrstvě, zvýšení společenské prestiže).

Opora pro smíchovou reflexi tohoto rozporu (podrobněji k tomu srov. Macurová, 1984) je zde zase ve svém základu značně implicitní, zvl. ve vztahu k čtenáři neznalému (ne zcela znalému) němčiny: instrukce k smí-

chové reflexi jsou zde totiž nesený jen a výhradně povahou německých textů samých.

Pozn.: Jen částečně se "návoody" k náležitě čtenářské interpretaci, tedy k smíchu nad rozporem verbalizovaného postoje k němčině a postoje manifestovaného jejím užíváním, uvádějí ve vysvětlivkách - např. ve vyd. 1952, 1956, 1958: "Německé verše mají mnoho pravopisných chyb." Další rysy textů, jež instrukci k smíchové reflexi nesou, se pak (jen někdy a jen do jisté míry) promítají do charakteru překladů do češtiny, ve vysvětlivkách obvykle uváděných, srov. něm. "Sie ist nicht mer" příznakově jako "už je po ní" (1952, s.280), jinde pak neutrálně "už jí není" (např. 1956, s.273; 1958, s.242).

Je pravda, že směrem k explicitnosti jsou tyto instrukce posunovány např. dalším v textu prezentovaným verbálním i neverbálním chováním nositelů němčiny (např. srov. postava Matyldina); ve svém základu je ovšem instrukce k (smíchové) reflexi světa "dvojího jazyka", závažného soudobého jevu (srov. Havránek, 1936),¹³⁾ jen implicitní. Implicitně je pak dána i instrukce k "návazným" interpretačním operacím: k přehodnocení vztahu obou jazyků i atributů (němčina: vysoký X čeština: nízký), jež jsou k nim v tématu přiřazeny. V procesu konstituování smyslu se smích nad rozporností verbalizovaného postoje k němčině a postoje daného jejím užíváním (nad rozporností proklamace a reality, slov o skutečnosti a skutečnosti samé) přenáší i na samo užívání prostředku, jímž se tato rozpornost vyjevuje, tentýž smích (zase spíše ve významu "výsměch, posměch") přiřazuje čtenáře jednoznačně na stranu toho, co k smíchu není, a zprostředkovaně tak utvrzuje hodnoty onoho "druhého pólu" - hodnoty češtiny,¹⁴⁾ příslušnosti k češtině, češství, národního vědomí.

K "účasti" na smíchové reflexi světa, ať už se směje, nebo nesměje (ať je smích prezentován v tématu či v tématu prezentován není), je tedy čtenář PM vyzýván pravidelně nepřímou, instrukcemi jen implicitními. Zde je asi na místě položit si otázku: Jsou tyto instrukce dostatečně zřetelné na to, aby je čtenář mohl shodně s (textově prezentovanou) intencí identifikovat, zapojit smích do konstituce smyslu textu, vstupovat s autorem do společenství smíchu a smíchem utvrzovaných postojů a hodnot, ztotožnit se prostřednictvím smíchu s těmi, které jsou "naše" a vyloučit ty "cizí"?

Smích PM je nepochybně velký v tom, že i člověk sklonku dvacátého století cítí potřebu hledat pravdu smíchu v tématu i pravdu jeho smyslu. Nejsem si ovšem jista, zda to vždycky beze zbytku dokáže (a dokázat může), zda tedy - pregnantněji a možná trochu zjednodušeně řečeno - může Nerudovu smíchu klenoucím se k němu v čase delším než století (beze zbytku) porozumět. Záleží to i zde na tom, v jaké míře jsou

naplněny předpoklady náležité interpretace textu (přínejmenším sdílenost komunikačního kódu a kontextu oběma, příp. všemi subjekty, jež se literárního sdělování účastní).

- 1) Neverbální předávání významů je ovšem v rámci celku slovesného textu verbalizováno.
- 2) Srov. další zkratky zde užití: TÝD - Týden v tichém domě; PANR - Pan Ryšánek a pan Schlegl; PŘIV - Přivedla žebráka na mizinu; JAKS - Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku; U3L U tří lilií; PS - Psáno o letošních dušičkách; FIG - Figurky. Citace uváděny podle vydání v Národní knihovně z r.1952.
- 3) Sekundární komunikace vzniká v sémantice komunikace funkčně nadřazené, tzv. primární, jakožto komunikace druhého řádu, srov. Hausenblas - Macurová, 1983.
- 4) V tomto ohledu se PM nesporně vydělují z povídkové produkce své doby: srov. např. jen četnost a charakter sekundárních textů prezentovaných v rámci celku jako texty psané a jejich funkci ve výstavbě celku a v utváření jeho smyslu (zvl. "prvotina novelistická" Václava Bavora v TÝD; k tomu srov. Hausenblas - Macurová, 1983).
- 5) K mlčení a jeho funkcím v celku PM srov. Macurová, 1984.
- 6) Různé způsoby nazírání dané problematiky srov. i v pracích literárněvědných, např. Krejčí, 1902; Jirát, 1948; Hermanová, 1984; Janáčková, 1985.
- 7) Výjimkou je U3L (tam smích není reflektován vůbec) a do jisté míry JAKS (zde je smích, reflektovaný jedinkrát, jen charakterizačním příznakem, který si s sebou postava pana Vojtáška přináší "odjinud", totiž z PŘIV). Pro úvahy o smíchu v tématu by nebyla nepodstatná ani hlediska jiná než takto "frekvenční", třeba hledisko způsobu reflexe smíchu: tak např. skutečnost, že "citátově" ztvárňování smíchu je v PM zcela výjimečné (jen ve dvou případech ve FIG) by bylo nepochybně užitečné promítnout na pozadí prozaických norem daného období apod.
- 8) Vzhledem k různostem biofyziopsychologického i sociálně historického určení onoho "já", "ty", "my" atd. je samozřejmě smysl textu kategorií synchronně i diachronně proměnnou. K problematice tématu a smyslu srov. podrobněji Homoláč - Hroudová - Macurová, 1988.
- 9) Srov. i dále v textu (už po Krumlovské interpretaci "ona se směje pořád") zřetelnou spjatost konduktorčina smíchu se skutečnostmi z významového okruhu "milostné hry": "ještě zcela žluté snubní prsteny",

- "hlazení (kočky) po zádech", "manžel" a opět "postel" spojená s dotazy na Krumlovského přání: "Jen abych řekl, chci-li něco. Že prý, když je sama, nemůže dobře spát a má beztoho dlouhou chvíli," s.212.
- 10) Není nepodstatné, že je prezentována Krumlovským samým; k specifické komunikačního ustrojení ve FIG srov. Hausenblas - Macurová, 1983.
 - 11) Vztah smíchu k systému hodnot akceptovanému (různě široce vymezenou skupinou v daném historickém období, např. v 19.stol., by si jistě zasloužil podrobného rozboru.
 - 12) Srov. alespoň jeden tento text: "Roszen verwelken Mirthe bricht / Aber wahrer Freundschaft nicht; / Wahrer Freundschaft soll nicht brechen / Bis man einst von mir wird sprechen. / 'Sie ist nicht mer.'" (s.25). K funkci vysvětlivek srov. Macurová, 1984.
 - 13) Je zcela zákonité, vzhledem k době vzniku jednotlivých PM, že problém vztahu čeština - němčina je nejvýrazněji reflektován v TÝD.
 - 14) Též např. na základě konfrontace zmíněných básní německých s českými psanými básněmi Bavorovými.

Literatura

- Bergson, H., *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Paris 1900.
- Hausenblas, K. - Macurová, A., Stylizace komunikačních jevů v umělecké próze. Na materiále Povídek malostranských Jana Nerudy, v: *Československá slavistika 1983. Literatura - folklor*. Praha 1983, s.151-160.
- Havránek, B., Vývoj spisovného jazyka českého, v: *Československá vlastivěda, ř.II*. Praha 1936, s.1-144.
- Hermanová, E., Smích Povídek malostranských z hlediska jejich literárněhistorického kontextu. *ČL*, 1984, s.24-37.
- Homoláč, J. - Hroudová, I. - Macurová, A., Recepce slovesných textů z hlediska lingvistiky, v: *O interpretácii umeleckého textu 12*. Nitra 1989, s. 235-248.
- Janáčková, J., *Stoletou alejí. O české próze minulého věku*. Praha 1985.
- Jirát, V., *Uprostřed století*. Praha 1948.
- Krejčí, F.V., *Jan Neruda. Studie jeho vývoje a díla*. Praha 1902.
- Macurová, A., Postoje k jazyku stylizované v umělecké próze (Na materiále jedné Nerudovy povídky). *NŘ* 67, 1984, s.179-184.
- Macurová, A., Zu den Funktionen des Schweigens in J.Neruda "Povídky malostranské". *Zeitschrift für Slavistik* 29, 1984, s.394-399.
- Macurová, A., K druhům a funkci vysvětlivek při čtení a interpretaci textu. *ČJL* 35, 1984-1985, s.145-151.
- Trost, P., *Střídání kódů*. SaS 37, 1976, s.1-3.
- Zygulski, K., *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*. Warszawa 1985.

Inverze obrazu a obrtlík smíchu

Petr Wittlich

Následující výklad se zabývá vztahem obrazu a smíchu. Jde mi přitom hlavně o smích a nikoli o výsměch. Výsměch je věc záměrně připravená, zaměřená k zesměšnění určité osoby nebo ideje. Doménou výsměchu je karikatura.

Samotný smích je ale spontánní reflex, projev často nepotlačitelný a doprovázený bohatými vegetativními projevy. Spontaneita smíchu, který propuká tak náhle a nezadržitelně, má ale také jistě nějakou svou jemnou spoušť, nějaký obrtlík. Obrtlík je definován jako otočná uzavírací součástka. Má fungovat lehce a rychle, proto se také říká: "otočil se jako na obrtlíku". K vysledování tohoto jemného mechanismu, jehož smíchový účinek nemá co dělat s intelektuálním ironickým řešením hádanky, ale projevuje se tak absolutně, bude lépe obrátit se nikoli ke vtipně vymyšleným karikaturám, ale k věcem myšleným zcela vážně, jež se však přesto staly podnětem k výbuchu smíchu.

Náš materiál nebude literární, ale výtvarně obrazový, i když samotný princip tohoto smíchového děje je asi v obou případech společný. Zajímají nás tedy situace, kdy výtvarné dílo bylo míněno vážně, ale přesto se setkala se smíchem obecnosti, a to se smíchem vcelku spontánním.

Takové situace jsou zajímavé z hlediska problematiky recepce uměleckého díla. Na jejích průbězích se citlivě projevují některé základní charakteristiky společnosti, která takovou recepci provádí. Jde tu o způsob přijetí nebo odmítnutí děl nejen domácích, ale i cizích, zahraničních. V obojím případě se tato díla stávají významnými kulturními příklady, které budou napodobovány nebo transformovány v procesech diferenciací vkusu a hodnotové orientace. Jde tu o duchovní obsah národní kultury.

Před několika lety rozvířil Jindřich Chaloupecký debatu, zda vůbec existoval v českém výtvarném umění nějaký dadaismus. Ať už odpovíme na tuto konkrétní otázku jakkoliv, je zřejmé, že se hluboce dotýká povahy národní kultury, že je to otázka po její otevřenosti nebo také světo-

vosti. Meze vývoje české výtvarné kultury viděl Chalupecký v tom směru v její přílišné vážnosti, v jejím podléhání ideologické autocenzuře. Narážel tak na jistou tradici v chápání poslání národního umění, založenou v 19.století už Tyršem, ale i Nerudou, který, jak známo, přijímal Courbeta jako komunarda, ale odmítal jeho obrazy a jako umělecký vzor proti nim stavěl velká historická plátna J.Matejka. Tento postoj pak nabýval typicky moralistických rysů, kupříkladu u Renáty Tyršové, ale celkový úspěch secesního hnutí s jeho příznačným sklonem k humorně intimnímu pojetí tradičních ikonografických témat jasně prokázal, že v umělecké praxi působily i jiné, životu otevřenější síly. Nicméně i později, v avantgardě, zapůsobil opět pod novými hesly pokrokovosti spíše ten ideologický než smíchový obrtlík a jedině s přihlédnutím k vnitřním rozporům této alternativy pochopíme i složitou osobnost takového Karla Teigea a celkový charakter českého meziválečného umění.

Mým cílem zde ovšem nejsou všeobecné charakteristiky. Raději se chci věnovat vyličení konkrétní situace, která by poskytla k rozboru našeho tématu modelový příklad.

Takovými klasickými příklady jsou v dějinách novodobého umění reakce publika na známá díla Édouarda Maneta *Snídaně v trávě* a *Olympie*, namalovaná v roce 1863 a vystavená v prvním případě na pověstném Salónu odmítnutých a ve druhém na Salónu v roce 1865. Skandály kolem nich vyvolaly záplavu ironických posměšků oficiální kritiky, obecné publikum se jim hlavně smálo. Kritik časopisu *Charivari* Leroy to vystihl takto: "Pohled na tohle plátno by zahnal nejhlubší melancholii, nejprudší bolest, když se na ně člověk podívá, musí se smát!"

George Bataille potom shrnul tyto dobové reakce na Manetovy obrazy ve své monografii z roku 1955 ještě výrazněji: "Jiní před ním vyvolávali pohoršení, poměrně jednotný vkus klasického období tím byl narušován. Romantismus tuto jednotu rozbil a vyvolal tím nevoli. Delacroix, Courbet a dokonce velice klasický Ingres budili smích. *Olympie* je však prvním veledílem, jemuž se dav řehnal."

Z dobových autorů se reakcí publika na Manetovy obrazy zabýval nejvážněji a nejobsáhleji Émile Zola ve svých člancích psaných na obranu Maneta do časopisů *L'Événement illustré* a *La Revue du XIXème Siècle*, které potom shrnul v *Mes Haines*. Zola se pozastavoval nad zlomyslností některých Manetových kolegů a výtvarných kritiků, ale pokud jde o reakci tzv. davu, považoval ji za živelnou. Píše: "Když se dav směje, je to skoro vždycky pro nic za nic. Podívejte se na divadlo: herec zakopne a celý sál propadne konvulzivní veselosti! Ještě nazítří se budou diváci smát při vzpomínce na hercův pád. Postavte deset lidí s dostatečnou inteligencí před obraz, který má nový a originální vzhled, a stane se z nich jedno velké dítě - budou komentovat obraz nejkomičtějšíм způsobem

na světě. Nakupí se zvědavci, zvětší skupinu a za chvíli to bude opravdová kočičina - un accès de folie bête. Nic si nevymýšlím - tyto skupiny smíšků se už tvořily před prvními plátny Decampse, Delacroixe, Courbety... Tedy je to frenezie. Publikum má kost k ohryzávání. A je tu celá armáda, jejímž zájmem je podporovat veselost davu... karikaturisté se začnou zajímat o člověka i dílo, kronikáři se začnou smát vyšším hlasem než bezděční smíškové..., ale není v tom ani nejmenší přesvědčení, ani zrunko pravdy. Umění je těžké a značně nudné - je třeba se trochu uvolnit, najít na Salónu nějaké plátno, které lze zesměšnit. A vždycky se to obrátí k nějakému nezvyklému dílu, které je zralým plodem nové osobnosti." Zola potom navazuje na reportáž vlastní úvahou:

"Originalita, to je to, co provokuje. My všichni jsme, víc nebo méně, zapřažení do chomoutu zvyklostí. Každá nová cesta nás děsí, bojíme se neznáma, odmítáme postupovat kupředu. Chceme mít stále stejný horizont, smějeme se nebo zlobíme nad věcmi, kterým nerozumíme ... odmítáme divoce všechno, co nás obtěžuje a ničí naše návyky... Publikum nebude nikdy právo skutečným tvůrčím umělcům, dokud se nenaučí hledat v díle jen svobodný přepis přírody a zvláštní a nový jazyk.

Ale tomu brání i dnešní fragmentace umění. Každý umělec chce strhnout dav k sobě, každý mu nabízí hračky, které by mělo rádo... Malíři jsou už jenom námezdní dekoratéři, kteří pracují na ornamentaci našich ošklivých moderních bytů ... tento náručdek dekoratérů vydává dáblský povyk - každý z nich má svou vyzáblou teorii, každý chce vyhrát ... a to vše se děje ve jménu svatých zákonů umění. Pak přijde ještě kritika, která hraje najednou všechny melodie - jeden velebí barvu, druhý kresbu, třetí morálku ... a dav neví, kterému dřív naslouchat. A když vidí, jak to chodí u těch, kdo by měli vést, jde si po svých a obdivuje nebo se směje. Nemá v tom ani metodu, ani celkový názor. Obraz se mu buď líbí, nebo nelíbí, toť vše. A to, co se mu líbí, je vždycky to nejbanálnější, to, co má ve zvyku vidět každý rok na Salónu. Naši umělci mu nevzdorují - přizpůsobili se tomu, že publikum sverepě odmítá silné pravdy. Je to otázka výchovy...".

Citoval jsem sice zkratkovitě, ale přece jen obsáhle ze Zolovy kritiky, a to hlavně z toho důvodu, abych ukázal, jak v těchto prvních velkých střetnutích byla už utvořena strategie modernismu, spočívající hlavně v poukazu na nekompetenci a zaostalost publika, na zdůraznění konfliktu mezi tvořivou originální individualitou umělce a návštěvním davem Salónů, dezorientovaným navíc špatnými umělci a nezodpovědnými kritiky. Nebylo přitom náhodou, že se Zola odvolával už na vypískání Delacroixe, protože to, co definoval jako úděl skutečného umění, bylo vlastně už vytýčeno estetickou ideologií romantismu v souhlase s její vírou v moc originálně tvořícího génia. Zola vlastně jen dále sociologizoval tuto

původní romantickou koncepci a převedl její kritéria dobrého umění do oblasti sociální morálky a ovšem také do oblasti vlastních uměleckých, výtvarně formálních kritérií. Víme, že další vývoj modernismu potom zdůraznil zejména tento specifický prvek.

Je ovšem otázka, zda Zola svojí kritikou plně postihl skutečnou, konkrétní příčinu smíchové reakce publika na Manetovy obrazy. To, co uvádí v závěru své kritiky, v úvaze o fragmentaci soudobého umění, když tedy mluví o jeho pluralismu, je vlastně také jenom zesměšňování. Bylo zřejmě nezbytné z toho důvodu, že kdyby Zola nějaký pluralismus uznal, bral by tím půdu pod nohama své hlavní myšlenky, ideji silné a pravé originality, protože ta může být jenom jedna. Na tomto základě, na zdůraznění nepochopení tvůrčího umělce obecným publikem, se však potom rozvíjel morální patos modernistického výkladu dějin novodobého umění s jeho typickým linearismem a teleologií cílů.

Nyní nejde o to, zdůrazňovat zase jen nevinu publika, protože konflikt, na který upozornil Zola, zde nepochybně také existoval. Avšak zdá se, že smíchová situace kolem Manetových obrazů nabízí ještě další výklad, který snad umožní vidět, jak v procesu vývoje moderního umění působí ještě jiné síly a struktury, než jsou struktury jeho společenského a morálního konfliktu. To může být dosti přínosné pro poznání reálných průběhů tohoto vývoje.

Alternativní výklad lze zahájit i s použitím samotného začátku Zolovy kritiky: publikum v divadle se spontánně směje, když herec zakopne. V novější literatuře o Manetovi, která ho už nevidí jenom jako zrakového pozorovatele, jako geniální oko, ale postihuje i jeho druhou stránku, jeho zvláštní konceptualismus, který ukládal právě do obrazů z přelomu padesátých a šedesátých let, se někdy objevuje názor, že Manet do značné míry sám provokoval diváka, jako když svému Pijákovi absintu obul obě boty obráceně. Některé chyby v perspektivě, které mu tak ráda vytýkala nepřátelská kritika a jež jsou dosti patrné v Snídání v trávě, však zřejmě souvisely s jeho snahou podat obraz jako samostatný výtvarný celek a vyřešit přitom nově vztah mezi figurou a pozadím.

Manet měl smysl pro humor a dovedl vtipně odsekávat, jako to udělal i Courbetovi, když ten mu vytknul, že Olympii namaloval jako figuru z karet, protože jeho ideálem je zřejmě piková dáma - na to mu Manet hned řekl, že Courbetovým ideálem je potom nepochybně kulečnicková koule. Ale s Olympií určitě nechtěl sám vyvolávat nějaký laciný skandál. Antonin Proust vyličil ve svých Vzpomínkách výstižně okamžik, jak Manet zrazeně hlesl: "Kdo přinesl ty žurnály?", když spolu seděli v době Salónu u cukráře Imody a místo nabízené zmrzliny jen vypil celou karafu vody.

Jak u Olympie, tak u Snídání v trávě lze však specifikovat jádro konfliktu s publikem v tom, že oba obrazy jsou vlastně parafrázemi

jiných, slavnějších předloh. U Snídaně v trávě upozornil sám Manet na to, že její předlohou je Giorgionův Koncert v přírodě z Louvru a pro kompozici skupiny sedícího aktu a dvou mužů se našla přímá předloha v detailu rytiny Marca Antonia Raimondiho podle Raffaelova Paridova soudu. Lze tvrdit, že Manet zcela záměrně převzal tuto klasickou kompozici s tím záměrem, aby v duchu podnětů svého přítele, básníka Baudelaira, se snažil poukázat paradoxem této citace na novou moderní krásu, skrývajíc se i v civilním šatě a nahotě.

U Olympie šlo potom o ještě známější předlohu, o Tizianovu Venuši urbinskou, i když o této souvislosti se Manet sám nezmínil. Publikum, které navštěvovalo Salóny, nebylo tak zcela naivní, jak ho vyličil Zola ve svém tendenčním příspěvku. Ználo staré obrazy, kterým se v duchu rozvinutého historismu 19. století a tehdejšího kultu umění dostalo rozsáhlé popularizace. S nimi muselo srovnávat Manetovy obrazy a právě asi tam, kde takové srovnávání nebylo odborné nebo ani zcela vědomé, se musel dostavit spontánní smíchový efekt: z hlediska publika byl Manet opravdu hercem, který zakopl na jevišti, kde měl hrát nějakou ne-li vznešenou, tedy aspoň důstojnou nebo půvabnou roli.

V souvislosti s tím se zase dostáváme k našemu obrtlíku. V případě obou Manetových obrazů spustil určitý mechanismus reakce publika, které očekávalo něco jiného, než s čím bylo konkrétně konfrontováno. Náhlý paradoxní zvrat v řešení ideálního námětu - který byl u Snídaně v trávě ještě zesílen tím, že byla vystavována pod titulem Koupel -, tato drastická záměna žánrů měla v případě Manetových obrazů strukturu, která je vlastně příznačná pro slavné anekdoty. Odhalením této struktury se zabýval Arthur Koestler ve své knize The Act of Creation (1964), kde došel k poznatku, že všechny varianty smíchových situací jsou "bisociativní", to jest, že vznikají při paradoxní kolizi dvou obvykle neslučitelných asociálních kontextů. Smích přitom vzniká jako spontánní reflex proto, že ty emoce agresivně-defenzivního typu, které původní narace nese s sebou jako svůj náboj, mají jakousi větší setrvačnou hmotnost a nemohou se tak rychle přizpůsobit intelektuálnímu obratu paradoxu a odlišnému logickému pravidlu hry druhého, kolidujícího kontextu, respektive jeho matici (jak Koestler říká každé dovednosti), návyku nebo vzorci jedné řízenému svým, obvykle skrytým kódem. Smích, i když je jenom ventilem emocionální redundance takové bisociativní situace, je však možný jen na pokročilejším vývojovém stupni člověka a v tom smyslu je projevem lidské tvořivosti.

To by znamenalo, že pokud se publikum Manetovým obrazům jenom spontánně smálo, tak to nebylo ještě tak zlé. Bylo to vlastně docela přirozené. Situace se stala kritickou teprve tehdy, když se publikum přestalo smát. Potom se buď na malíře rozzlobilo, anebo se ho snažilo pochopit.

Zola si raději vybral tuto možnost. V dalším referátu o Salónu v roce 1868, kde byl vystaven také jeho známý portrét od Maneta, napsal do L'Événement: "Pokud jde o publikum, ještě nerozumí, ale už se nesměje. Bavit jsem se minulou neděli tím, že jsem pozoroval fyziognomie lidí, co se zastavovali před obrazy Édouarda Maneta. Neděle, to je den skutečného davu, den ignorantů, jejichž umělecká výchova musí teprve začít... Viděl jsem přicházet lidi s úmyslem se trochu pobavit. Zůstávali stát s otevřenou pusou, udivení, bez nejmenšího úsměvu. Originalita, která jim dříve připadala tak komická, v nich vyvolávala jen neklidný údiv dítěte, dívajícího se na neznámou podívanou. ... Další vcházejí do sálu, hodí očkem po stěnách a jsou přitaženi zvláštní elegancí našeho malíře. Přiblíží se, otevrou katalog. Když vidí jméno Manet, pokusí se zasmát. Ale plátna jsou tady, jasná, světlá a zdají se je pozorovat s vážným a hrdým opovržením. A diváci si již nejsou jisti tím, co si mají myslet - nechtěně přemoženi pevným hlasem talentu a připravování k obdivu v příštích letech..."

Zola byl samozřejmě dobrý propagandista, ale také dobrý pozorovatel - naturalista. Zdá se, že postihl to, že v roce 1868 se už reakce publika nezvracela do konvulze nebo do fanatismu, ale otvírala pozitivnějšímu, chápavějšímu hodnocení umělce. Tak byl započat proces sice ještě dlouhodobý, ale nakonec velmi úspěšný, jak o tom svědčí dnešní vynikající pověst Maneta.

Nás v těchto procesech recepce uměleckého díla a autora zajímá hlavně její nulový bod, spojený se smíchovou situací. Zvláštní síly smíchové reakce, její emocionální primárnosti i ambivalence, si ostatně umělci často byli vědomi a hledali cesty na její zvládnutí a usměrnění, protože chápali, že jejich úspěch nezáleží jenom na intelektuálních obsazích umění, ale zejména v jeho citové přitažlivosti a přesvědčivosti. Produktivní strategií přitom nemohlo být uzavírat diváka do naivní výlučné citovosti, ale učit ho tvořivému ohlasu poukazováním na ambivalentní možnosti obrazu.

Tato pozitivní strategie může spojovat velké i malé činy. Uplatnila se už na poli vizuálních hříček, jako je tomu u kreseb tváře, která se zcela změní, když kresbu otočíme. Identita kresby se jednoduchou akcí významově diferencuje. Hříčka však může nabýt i povahy velmi závažného, protože velmi diskutovaného kulturního činu. Jedním ze základních kamenů rozvinutého moderního umění je problematika tzv. ready made od Marcela Duchampa. Z nich nás zaujme Fontána, vystavená za záclonou na výstavě Nezávislých v New Yorku v roce 1917. Tato obrácená pisoárová mísa, nápadně osignovaná, byla právě takovým skandálem, jako jím byly kdysi Manetovy obrazy na pařížském Salónu. Duchampovo dadaistické gesto je však dnes hodnoceno jako jeden z nejvýznamnějších počinů v dějinách

moderního umění. Tuto pověst si Fontána získala tím, že klade zcela neúprosně základní otázku: co je to umění? Duchamp udělal s konfekční porcelánovou záchodovou mísou jenom to, že ji převrátil o devadesát stupňů, osignoval a umístil na podstavci na umělecké výstavě. Prezentoval tedy běžnou věc každodenního moderního života jako umělecké dílo. V podstatě udělal totéž, co kdysi Manet, jenom ještě radikálnějším a provokativnějším způsobem. I tady se setkaly dva obvykle neslučitelné asociační kontexty v bisociativní situaci. V tomto případě se ovšem asi smál víc autor než divák.

Duchampovu Fontánu lze možná ještě číst metaforickým způsobem jako ženskou formu, ale, jak na to poukázala Rosalinda Kraussová, i tak se musíme vždy vrátit k původnímu východisku a k poznatku, že tento význam vkládáme do tohoto předmětu jen my sami, protože autor zde nevytvořil a neztvárnil dílo v tradičním smyslu, a to ani významově, ani formálně. U Duchampových ready made se tedy rozpadá ona tradiční identita pojmu umění, která předpokládá transparentní organickou celkovost mezi umělcovým já, přírodou a i divákem, kterého lze do světa této celkovosti uvést působením "umělecké výchovy", jak jsme to slyšeli ještě i od Zoly. Místo toho se tu však obnažuje určitá generativní struktura, která radikálně otevírá umělecký systém a je tedy nepochybně velmi důležitá z hlediska zásadní diskuse o možnostech tvořivosti umělce. Spočívá v tom, že paradoxním způsobem konfrontuje umění a neumění, umění a mimouměleckou realitu.

K této situaci lze zaujmout radikálně konstruktivistické stanovisko, to znamená chápat i původní mimouměleckou věcnost ready made jako součást matric a kódů strukturujících totálně celý lidský svět, tedy zasvětit se ideálu generální sémiotiky. V tom směru lze asi dobře vykreslit vztahy typu "high and low", které se vlastně také rozvíjejí na principu bisociativní struktury smíchové situace. Tyto vztahy, postihované obvykle termíny tzv. nobiletace nebo sekularizace symbolického materiálu, lze zvláště v novodobém umění dobře identifikovat a vysvětluje se jimi mnoho z jeho vývojové dynamiky. Nejlépe to lze demonstrovat na příkladu variací určitého tématického motivu, předpokládajících nějaký kulturní archetyp. I když všechny tyto příklady ukazují široké možnosti rozvinutí a uplatnění bisociativního principu, přece však už jsou spíš jen dokladem jeho kulturního využití a nereferují přímo o jeho aktuálním stavu a působení. Pro ten nám připadá důležitá přítomnost spontánního smíchu.

Musíme se tedy ještě ptát, zda smích je jenom symptomem takové primární tvůrčí situace, jakýmsi ventilem setrvačné hmoty emocionálního náboje, který zůstává náhle bez intelektuální opory nebo regulace, jak to viděl v podstatě Koestler, anebo zda tady má bytostnější působnost? Domnívám se, že pro strategii velké tvořivosti, přesahující působnost a

sítě zvykových kódů, je podstatná ta jiskra absurdity, ten nulový bod a pauza, která vzniká právě v tom momentě, kdy se střetnou bisociativní kontexty a reflexně se vyjádří obrtlíkem spontánního smíchu.

Věřím v tom směru HermanoviHessemu, když ve svém Stepním vlku předvádí Goetha a Mozarta jako vrcholné génie tvořivého lidství, jak se smějou absolutním smíchem nesmrtelných. Rádi bychom se také smáli podobným božským smíchem, i když víme, že naším údělem zůstane jen anekdota, pohybující se v oblasti inverze bisociativních kontextů, v oblasti paradoxů, které píše vztah umění a života.

Poznámka

Uvedené citáty týkající se Maneta jsou obsaženy v publikacích:

MANET, raconté par lui-même et par ses amis. Vérenas-Genève 1945;

HANS GRABER, Edouard Manet, nach eigenen und fremden Zeugnissen, Basel 1941 (cit. v překladu P.W.).

Polohy humoru v próze Zikmunda Winttra

Věra Brožová

Zikmund Winter byl tvůrčím typem v české literatuře nezvyklým a nebývalým. Jeho zvláštnost byla dána už tím, že výsledky svých důkladných archivních bádání často zpracovával současně v pracích odborných i beletristických, a to s různou mírou historických či uměleckých aspirací. V souladu se svým profesionálním zaměřením se vždy považoval spíše za historika než za beletristu, i na vrcholu své umělecké tvorby si více cenil historických prací a kritiku svých vědeckých pojednání přijímal hůře než výtky ke své próze. Zvláště těžce nesl výhrady adresované ze strany Gollovy historické školy a ohrazoval se proti nim v tisku i v soukromí. Popouzelo ho, že historici oceňují jeho metodu řazení historických faktů v beletrii a odmítají ji v pracích vědeckých. V dopise se svěřil J.S.Macharovi: "A podivno, ti páni mne rádi uznávají za beletristu. Kteréžto umění že bych uměl ně jak výborně neuznávám zase já ..."¹⁾

Výhrady k Wintrovým odborným studiím shrnul v roce 1901 historik Tomáš Kalina. Mimo jiné napsal, že množství sebraného materiálu u Winttra unavuje. "Autor to cítí sám; aby vypravování oživil, uvádí velmi často a velmi mnoho míst ve znění buď skoro nebo zcela původním. To může býti stejnou vadou jako předností, a u Winttra je to obojím."²⁾ Winter svou metodu bránil: "Už v tom, jak fakta slučuji v celkový obraz, vězí hodný kus mé vědecké i lidské individuality."³⁾

Pohlédneme-li na počátky Wintrovy tvorby v osmdesátých letech, je patrné, že v této době výrazně nerozlišoval své práce na umělecké, popularizační či odborné. Už v tomto nejranějším období byl však zaujat příběhem a začal snad tušit, že autentický dokument dodává ztvárňovaným událostem určité estetické ozvláštnění a činí je čtenářsky přitažlivými.

Jazyk dokumentu, pro neznalého čtenáře nezvyklý a ne vždy plně srozumitelný, posouvá tragiku jeho raných maloměstských příběhů k vyznění tragikomickému a často podtrhuje grotesknost a absurditu děje.⁴⁾ Wintrový rané obrázky se tak vyznačují především ironií a balancováním

na hranici tragického a komického. Z těchto důvodů jsou i dnes dobře čtenářsky oživitelné. Zaměření na děje spíše průměrné než na nevšední Winttra téměř vzdalovalo od velkých událostí. Výjimku tvoří dvě práce: raný obrázek *Do zeleného pokoje*⁵⁾ a vrcholné dílo *Mistr Kampanus*.

Ve svém příspěvku se chci zastavit právě u dvojího Wintrova přístupu k takzvaným velkým historickým událostem.

O autorově zaujetí pro problém, jak v obrázku *Do zeleného pokoje* pojmout pro něho nezvyklou polaritu velkých a malých dějů, svědčí dopis Václavu Vlčkovi, redaktoru *Osvěty*, napsaný koncem roku 1883:⁶⁾ "Moje práce mne zblázní. Mám látku, která českobratrská ves Senomaty má patálii s luterským Rakovníkem a vše přiřzene se na soud zemský v téže chvíli, co jest podpisovati Rudolfovi Majestát! Viděti, že je to nesmírně lákavé, vplést do toho osudné děje bouří pražských! Potřeboval bych svrchovaně vaší rady, abych neudělal ani moc ani málo. Mne látka dusí! Rozumí se, že poznáv dobře věc, sáhl jsem k celé literatuře souvěké - teď čtu dekrety českobratrské - a pero leží - ale čtu rychle - *salva venia* - žeru to - a možná, že přec skončím zajímavou tu práci brzy po novém létě, jakož zaslíbil jsem." Napětí mezi maloměstskými a celonárodními událostmi vyřešil Winter tak, že oba typy dějů od sebe výrazně stylově odlišil. Lokální krvavé šarvátky zobrazil s ironickým a pobaveným odstupem. Hojně využil tónu heroikomického i travestie: "Jak hrdinové Homerovi a všelikterací jiní rekové hrdinských eposů i rakovníčtí vůdcové se svým odpůrcem svedli boj prve jazykem, nežli se do sebe pustili. Říkali sobě věci nepěkné, domlouvajíce sobě slova ostrá... Paní Johanka mrskala kordiskem semo tamo a byl strach, aby v neuvážlivé horlivosti své někoho neprotekla. Sousedé rakovníčtí dvorně se dámě uhýbali a z ran jí vyskakovali."⁷⁾

Naproti tomu velké drama, jehož kapitoly se střídají s kapitolami rakovnického quassidramatu, předkládá Winter jako nedotknutelnou hodnotu bez jakýchkoli náznaků humoru. Naopak autorským komentářem vyzdvihuje jeho významnost proti nicotným sporům rakovnickým. Pateticky vypisuje dramatické události kolem přijetí Majestátu, předzvěsti příštích bouří: "I zdvihli sobě ruce a přísahali. Poté u velikém zjitření myslí strhli se všichni sněmu a "pryč, pryč" volajíce, oběma branami ze zámku dolů na koních, vozích i pěšky se valili. Hrad osiřel. Přikrylo ho ticho; však ne ono dojemné ticho, jež obepíná vlasaté vrby, hedvábné lípy na hřbitovech, kde lidská vášeň uspána - nýbrž ono příšerné, hrozné ticho, jež bývá před velikou bouří. A byla teplá noc - spící den - hvězdy, s nimiž císař hovořival, mdlou září líbaly ustaranou skráň Rudolfa, o samotě sedícího a k zemi schýleného... V Jelením příkopě mrzutě řval lev, miláček císařův..."⁸⁾

Zatímco Winter v osmdesátých letech podal velkou událost a maloměstské spory kontrastně, v Mistru Kampanovi,⁹⁾ psaném o dvacet let později, si vedl jinak. Dílo má neobvyklou kompozici a využívá subjektivizujících způsobů vyprávění z pozic postav a jejich zorného úhlu. V první polovině románu, v expozicích bělohorské bitvy, se nejvíce uplatňuje postava Kampanova protivníka Mollera. Je důležitým nositelem humoru v celé první polovině románu nejen pro své jazykové odlišení a venkovskou rázovitost, ale i pro "výběr" událostí, které jsou jejím prostřednictvím předkládány čtenáři. Promluvami ostatních postav je čtenář upozorňován, že Mollerovým komentářům je možno věřit: "Ten člověk je v gruntu ospalý lenoch, humor jeho je frigidus, přitom, divím se, vtípu má dost, také ve svých posměšcích dost má pravdy."¹⁰⁾ Humorné situace kolem studenta Mollera postupně přerůstají v ironii a sarkasmus, pokud jde o záležitost národního významu: "Římané včil neuznávají té svobody, že byla vynucena, arcibiskup a všickni, kdo moc mají, stojí proti vám jako pevná zeď - a u vás, kteří byste včil měli čeliti silně, u vás se hádají jedni s druhými, bratři a evangeliši, Češi a Němci, kněží v kázání a učení nejsou jednomyslni mezi sebou, ale rozdílni, tupí se... Já včil nepravil, že vy Čechové zahynete, doufám jen, že vy se s Němci v jedno splichtíte..."¹¹⁾ Ostatní postavy přitom reagují tak, aby tuto Mollerovu ironii posilovaly: "A do toho, přijav konvičku od tlusté Jany, spustil Vokoun, že ví pěkné říkání ožralé, a to že je lepší nežli trampoty s náboženstvím a s Němci..."¹²⁾ Ironie je stupňována spolu s tím, jak do všedního života města zasahují (nebo spíše nezasahují) události významné pro království a náboženství. Ironizováno je prostředí univerzity (profesoři se v rozhodující době hašteří o lekce a rozvrh hodin) i měšťanské (konšelé opatrnicky zvažují, zda se přidat ke stavům). Ironizováni jsou i samotní stavové, jediná činná vrstva: část jich prakticky pomýšlí na možné důsledky a snaží se utéci ze sněmu; většina se jednání účastní, ale pak je jejich zanícení pro věc prezentováno z pohledu mistra Troila: "Ale vždyť tu není pohnutí, není tu bouře," namítá Troil, "podívej se vůkol, jdou a jedou jako na procházku, před chvílí jsem do slechl jednoho na koni, že mluvil o psu slídníku, a teď právě jeden brebce po německu o nějakém ovoci - a to není bouř - toť klid jako před spaním!"¹³⁾ První část končí téměř panoptikálním obrazem najímání žoldáků pro boj s císařskými, který opět hodnotí postava Mollera: "Zaleskl se zlatem krumplovaný český lev na praporci ... kožešník se rozesmutnil. 'Mordydy, mistře, plakal bych, mordydy, cizinec nese našeho lva českého do vojny, náký cizinec, kdo ví, mordydy, plakal bych!' 'Nebreč, kmošku, utři si fúsy, keď včil Češi za nic nestojí, musí cizinec -' odesmál se Moller."¹⁴⁾

V druhé polovině románu, obsahující i bělohorskou bitvu, se nejvíc uplatňuje paradox. Děje jsou z velké části nahlíženy nikoli. pohledem ironického Mollera, ale zorným úhlem humanisty Kampana, odtrženého od praktického života. Kampanův pohled je většinou nehodnotí, pouze je registruje. Kontrastnost takto řazených událostí je zdrojem paradoxu a posléze i absurdity. Do roviny paradoxu zabíhají události zásadní (heslo *diverti nescio* a útěk krále Fridricha) i detailní (šetrní Kolíňané oblékli své vojsko do nejlevnějšího černého sukna; přes nedostatek vojáků Kolínského žádný velitel z pověrčivosti nechce). Kупení paradoxních situací a jejich přechod do poloh absurdních je nejvýraznější v kapitole, v níž filozof Descartes a Campanus procházejí po bitvě na Bílé hoře Prahou drancovanou vítězi. Vedle krutých scén vybíjení domů stojí obchodníci s kradenými svršky, u mrtvol souseda oběšence se Pražané dělí o jeho provaz pro štěstí. Zatímco na jedné straně ulice teče krev, na druhé se lidé smějí opilci. Rozehráno je i groteskno, např. ve scéně s lakomou holohlavou univerzitní kuchařkou, která zahání vraždící a loupící vojáky čarodějným lektvarem.

Absurdita dotýkající se tragikomického provází i zánik univerzity. Mistrům je rozkrádán majetek mj. i řádem milosrdných bratří; prosba mistrů k císaři je vrácena místům, proti nimž měl císař univerzitu chránit a profesori jsou nuceni k jejímu přepracování a instruování Pavlem Michnou: "Děláte novou hanebnou rebelii, vy Jeho Milost císařskou strubujete v jedno s kurfiřtem saským, vy vadíte dohromady potentáty, vy se mi z toho musíte vyvésti a purgiovati, proč jste svadili dohromady potentáty, a mám za vás strach, že se z toho tak snadno nevyvlečete, poroučím vám jménem knížete, abyste napsali kurfiřtovi do Drážďan, že vaši legáti nemluvili pravdu, útlak že se neděje škole ani víře, co Jeho Milost dělá, že všecko dělá dobře. Koncept toho listu nového mi co nejdříve sem donesete, já schválím neb opravím a pak sám pošlu do Drážďan!"¹⁵⁾ "Napsali lež a profesori podepsali, aby zachránili univerzitu,"¹⁶⁾ komentuje vypravěč ironicky - z kontextu tušíme, že univerzita bude ztracena.

Paradoxy provázejí i konverzi a smrt hlavní postavy jedem na krysy. Z odborných Wintrových prací o vysokém školství je však patrné, že autor v románu řadu zajímavých faktů, zvláště těch, jež se týkaly Kampanova konce, nevyužil. Podrobné údaje o pompézním mistrově katolickém pohřbu a obsah pohřebního projevu shrnul v samém závěru románu do dvou neutrálních popisných vět, kontrastních předchozímu Kampanovu utrpení: "Patnáctého dne měsíce prosince slavně a poctivě pochován jest k univerzitnímu kostelíčku Božího těla na trhu Dobytčím proti novoměstskému rathouzu mistr Jan Campanus, umění poetného, historie a jazyka řeckého profesor. Všecky školy jezuitské byly při pohřbu a páter Sidecius měl řeč pěknou."¹⁷⁾

Wintrův Kampanus byl rektorem univerzity, představitelem duchovního výkvětu národa. Přesto se v osudové chvíli nechoval tak, jak to dobový čtenář od postavy jeho významu očekával (a množství dobových recenzí vytýkalo Wintrovi výběr titulního hrdiny). V postavě Kampana dochází k boření tradičních představ o neměnných hodnotách daných duchovním bohatstvím a vzděláním a o jejich mravním zakotvení. Ještě více je tento postup patrný u postavy Mollera. Nářečně odlišený rodák ze Slovácka, z kraje, který byl zvláště na přelomu století uctíván jako jedna z posledních přirozených enkláv lidového života a ryzí životní filozofie, je zobrazen jako zaprodanec a přísluhovač nové moci (a současně jako potenciální protipól k moravskému pluku, který z boje na Bílé hoře neutekl a u Hvězdý padl).

V obrázku Do zeleného pokoje "vbíhají do prostičkých obrázků rakovnických ohromnými koleisy děje velikánské, na něž nestačí péro obrázkáře venkovského"¹⁸⁾ - jak vysvětluje autor svou úctu k velkým dějinám. Významná dějinná událost zde stojí proti malé všednosti a podtrhuje její nedůležitost a nicotnost.

V Mistru Kampanovi je malá všednost a nízkost, nevýznamná a často komická ve svých jednotlivých případech, povýšena ve svém souhrnu na viníka a zdroj velké pohromy. Vrcholný Winter rozkládá obraz velké tragédie na množství situací a dějů nevýrazných a malicherných. Právě svou skepsí, převrácením tragických motivů do poloh tragikomických a nepatectickým pojetím historie se Zikmund Winter přiblížil (i když to sám popíral) moderním proudům české literatury. Ne náhodou zaujala jeho práce s historickým dokumentem Jiřího Karáska i ironiky Josefa Svatopluka Machara a Viktora Dyka. Ten zakončil nekrolog věnovaný Wintrovi slovy: "Nebyl z nás, ale měli jsme ho rádi."¹⁹⁾

1) J.S.Machar, V poledne. Praha 1928, s.218.

2) Český časopis historický, 1901, s.463-467.

3) Časopis Českého musea, 1901, s.555-557.

4) Na estetickou stránku užití archaismů, zvláště těch, které mají vzhledem k současnému jazyku posunutý význam, upozornila v doslovu k výboru Wintrových próz J.Janáčková (Z.Winter, Obrázky. Praha 1972). Alexandr Stich je ve své studii K stylistice historické prózy (rkp.) označil za diachronní homonyma.

5) Vyšel poprvé v Osvětě r. 1884, knižně za autorova života r. 1891 v souboru Dva obrázky rakovnické a r. 1911 v Sebraných spisech, sv.1

(Rakovnické obrázky, řada první). Pro sebrané spisy Winter většinu svých prací upravoval. V obrázku Do zeleného pokoje se úpravy týkají vypouštění některých archaismů a událostí nevztahujících se přímo k ději, omezení citací z dokumentů a odstranění poznámek pod čarou. Části citované v tomto příspěvku upravovány nebyly.

- 6) Fond Václava Vlčka v LA PNP.
- 7) Osvěta, 1884, s.614, 615.
- 8) Tamtéž, s.857.
- 9) Mistr Kampanus byl uveřejňován ve Zvonu v letech 1906-1907. Knižně byl vydán poprvé v r.1909.
- 10) Z.Winter, Mistr Kampanus. Praha 1909.
- 11) Tamtéž, díl 1, s.29-30.
- 12) Tamtéž, díl 1, s.31.
- 13) Tamtéž, díl 1, s.235.
- 14) Tamtéž, díl 1, s.278.
- 15) Tamtéž, díl 2, s.182-183.
- 16) Tamtéž, díl 2, s.188.
- 17) Tamtéž, díl 2, s.292.
- 18) Osvěta (cit. v pozn.7), s.684.
- 19) Lumír, 1912, s.426-428.

Sakrální a úsměvné podoby husitské tradice

Petr Čornej

V neděli 4. září 1881 bylo pošmourno. Obloha se zatáhla šedými mraky a snad každý z účastníků manifestace, chystané u příležitosti odhalení mohyly Prokopa Holého u Lipan, očekával déšť. Referent Národních listů dokonce suverénně tvrdil, že totéž "smutné, melancholickou náladu podmiňující počasí" vládlo na lipanských polích i 30.května 1434, v den osudové bitvy. Bez ohledu na povětrnostní podmínky se město Český Brod odělo do slavnostního hávu. Zaměstnanci státní dráhy sice dodrželi úřední zákaz a nevyvěsili na nádražní budově žádné prapory, avšak plně obsazený zvláštní vlak, vypravený z Prahy, nadšeně uvítali členové místního Sokola i hasičského sboru. Pražští hosté i vlastenci z téměř celého středoškolského regionu procházeli vyzdobeným městem a s pohnutím četli nápisy na jednotlivých domech. Většina transparentů a poutačů se vztahovala k osobě Prokopa Holého, jiné pak zdůrazňovaly demokratické ideály husitského hnutí. Na jedné z budov se skvěl text: "Tys padl! Tvá sláva zní a vlastní šumí řeč, opěvá syna vítězství i zbraní jeho seč, i činy, jimiž otčinu oslavil jeho meč." Náčelník českobrodského Sokola Josef Dousek vyvěsil rýmované heslo: "Svornost, bratři, svornost, zachová nám volnost!", zatímco dům hostinského Lukeše připomínal místa slavných Prokopových vítězství: "Ústí, Domažlice, Tachov." Hned v sousedství, řečeno slovy novináře Jozefa Miškovského, strašila "svíčkové báby podobizna Prokopova s husitským kalichem".

Slavnostní průvod byl sešikován až v blízkosti Lipan. Jeho čelo tvořilo 17 členů českobrodského banderia, za nimi vyhrávala oblíbená kapela Františka Kmocha z Kolína a v jejím rytmu se vydávaly na pochod četné spolky, deputace a korporace, mezi nimiž dominovaly sokolské jednoty.

U nového pomníku na Lipské hoře vlály čtyři husitské prapory, což silně znepokojovalo okresního hejtmana Krčmáře a 42 četníků. Ještě větší obavy však v mysli příslušníků mocenských orgánů vyvolávala osoba hlavního řečníka, známého mladočeského politika dr. Eduarda Grégra. Proto Krčmář ještě před vystoupením Grégra požádal, aby se přísně držel

cenzurovaného textu. Řečník, již zcela stržený atmosférou manifestace, s odpovědí neváhal: "Můžete být úplně klidným, pane hejtmane, nechte nás mluvit a bude dobře. Lid náš jest jako beránek, když není provokován." Tím jen umocnil hejtmanovo podezření. Sotva se Grégr ujal slova, vytáhl Krčmář z kapsy úředně schválený text proslovu a třetí díl Palackého Dějin, z nichž mladočeský předák čerpal historické argumenty. Třikrát hejtman řečníka přerušil, třikrát na něho Grégr nedbal a záměrně gradoval svůj projev. Ve chvíli, kdy mluvil o klášterních darmošlapech, přerušil ho Krčmář počtvrté a důrazně jej vyzval, aby sestoupil z řečiště. Grégr odmítl a pokračoval v proslovu. Nešťastný hejtman nakonec přikázal přítomnému rytmistrovi, aby řečníka z tribuny odvedl. Mladočeský politik, jenž právě hovořil o demokracii, svobodě a ústavnosti, nastavil rytmistrovi zkřížené ruce a zvolal: "Ustupuji pouze moci ozbrojené a žádám, abyste mě spoutal!" Poté ho obklopili četníci a mezi lidmi se rozšířila domněnka, že Grégr byl zatčen a bude odvezen do vězení. Proto z davu zazněly výkřiky, požadující Grégrovo propuštění. Tak se i stalo. Hrdinu dne vyzdvihli nadšené zástupy do výše, odkud je Grégr vyzval, aby zapěly Hej Slované! a potom se rozešly. Zatímco nad Prokopovým pomníkem hřměla vzdorná píseň, snažil se okresní hejtman promluvit s předsedou slavnostního výboru. Marně. MUDr. Josef Šíl se nezachoval husitsky bojovně jako Grégr a při incidentu se raději tiše vytratil s odůvodněním, že si jde koupit bonbóny. V zájmu historické objektivity je třeba dodat, že své "provinění" odčinil o osm let později, když na zemském sněmu vznesl dotaz, proč na novostavbě Musea Království českého chybí deska se jménem Jana Husa.¹⁾ Lipanský tábor přece jen skončil podle programu. Po písni Bývali Čechové statní junáci předal statkář Josef Škopek Prokopovu mohylu do péče lipanské obce. Večer pak měli účastníci slavnosti v zaplněných českobrodských hostincích o čem vyprávět.

Průběh lipanské manifestace, vyličený na podkladě podrobných referátů v Národních listech a Našich hlasech,²⁾ dnes budí na rtech úsměv či dokonce smích. Je to pochopitelné, neboť nynější generace žijí v jiné době, mají odlišné historické i osobní zkušenosti a vyznávají poněkud jiný systém hodnot než lidé před sto a více léty. Mentalita a optika národní pospolitosti se prostě v průběhu několika desetiletí změnily. Není tedy divu, že situace, jež naši předkové vzrušeně prožívali, či jevy, které nahlíželi s plnou vážností, nabývají s časovým odstupem komických až groteskních rysů, jež v nich původně buď vůbec nechyběly, nebo v nich byly přítomny pouze latentně. Tento složitý vztah mezi minulostí a přítomností již odborníci mnohokrát analyzovali a nemá smysl, abychom se jím na tomto místě blíže zabývali. Lipanská zářijová slavnost roku 1881 však může posloužit jako výchozí model pro pojednávání téma, neboť v kostce odráží jak dobový přístup k husitství, tak rozšířený způsob pěstování

husitské tradice, zvláště charakteristický pro poslední třetinu minulého věku.

Řada badatelů i laiků se domnívá, že v historickém povědomí českého národa zakotvil v druhé polovině 19. století obraz husitství ztvárněný Františkem Palackým v Dějinách národu českého v Čechách a v Moravě. To je však pravda jen do určité míry. Palackého koncepce husitské epochy byla příliš monumentální, příliš filozoficky podložená a příliš vědecká na to, aby se mohla stát obecným majetkem celé vlastenecky cítící české veřejnosti. Ve skutečnosti více než Palacký ovlivnili představy národní pospolitosti o husitech a husitství umělci, žurnalisti i politikové, kteří v časech uvolnění po pádu Bachova absolutismu věnovali významnému období českých dějin zvýšenou pozornost. V zásadě se sice téměř všichni odvolávali na Palackého dílo, fakticky však svými interpretacemi přispívali k fixování takové podoby husitství, která se od historické reality a jejího vědeckého obrazu více či méně vzdalovala. Hlavní příčina zmíněného posunu spočívala ve výrazné aktualizaci husitské epochy, do níž představitelé a mluvčí národně uvědomělé části české společnosti anachronicky promítali své programy, tužby, cíle a sny. Tento přístup k minulosti se pochopitelně dotýkal celých českých dějin, ovšem husitství jako jejich nejslavnější etapu poznamenal (spolu s údajně "temnou" dobou pobělohorskou) snad nejvíce. Zájem, upírající se od počátku šedesátých let k husitské epoše, lze poměrně dobře vysvětlit. Ekonomicky i kulturně relativně vyspělá česká společnost potřebovala vzor, o který by se mohla opřít v zápase za dosažení politické svobody, a vědomí, že se český národ právě v husitském období nesmazatelně zapsal do evropské historie, odolal světu a sám naháněl hrůzu blízké i vzdálené, především však německy mluvící cizině, poskytovalo soudobým politickým snahám náležitou vzpruhu a inspiraci. Od hrůdy na úspěchy a statečnost předků byl pak už jen krůček k úvahám typu: "Co jsme jako národ dokázali v minulosti, dokážeme i dnes!" Názor, že Češi jsou nejen potomky a dědici husitů, nýbrž přímo husitským národem, postupně sílil a plně se projevil v mocném táborovém hnutí let 1868-1871. Na masových manifestacích, požadujících uznání českého státního práva a vznášejících též postuláty ekonomické a sociální povahy,⁴⁾ se jejich účastníci s husity přímo ztotožňovali. Ostatně samo označení tábor, které nahradilo anglické slovo meeting, záměrně připomínalo husitskou minulost.⁵⁾ Nad hlavami zástupů, zpívajících písně s husitskými náměty i chorál Ktož jsou boží bojovníci, vlály prapory v domněle husitských barvách a mnoho manifestací se konalo na místech spojených s památnými událostmi revolučního husitství.⁶⁾ Svým způsobem byly tábory lidu logickým pokračováním a vyvrcholením dřívějších obrozenských slavností, k jakým náležely zejména bály, "merendy" a výlety, sloužící k pěstování ducha kolektivismu

a k posilování vlasteneckého citění.⁷⁾ Stejná atmosféra, byť ve větším měřítku, vládla na politických shromážděních, jež od sklonku šedesátých let 19.století systematicky formovaly obraz husitství v povědomí široké veřejnosti. Byl to obraz budovaný především proslovy politiků a kulturními pořady, tvořícími nedílnou součást jednotlivých táborů, nikoliv obraz vyrůstající pouze ze suchých a střídmych vědeckých argumentů.

Kladný postoj k husitství byl od počátku táborového hnutí příznačný pro všechny národně uvědomělé příslušníky české veřejnosti, s výjimkou klerikálů. O vznik husitského mýtu, jak oprávněně můžeme nekritickou glorifikaci husitské epochy nazvat, se však zvláště zasloužili mladočeši a s nimi ideově spjaté spolky a korporace. Stoupenci tohoto politického proudu spatřovali, jako nikdo jiný v té době, v husitech své přímé předchůdce a husitství vykládali jako vyhraněně národní a demokratické hnutí, zaměřené proti Němcům, šlechtě a římské církvi. Jistě, všechny tyto složky v sobě husitství obsahovalo, ovšem mladočeští představitelé a novináři je dezinterpretovali v duchu svých politických názorů a promítali do něho myšlenky, jež byly pozdnímu středověku i rodící se reformaci cizí. Bylo tomu tak i v případě projevu Eduarda Grégra při odhalení lipanské mohyly i v četných protiklerikálních vystoupeních Josefa Baráka.⁸⁾ Identifikace mladočechů s husity šla až tak daleko, že se pro předáky národní strany svobodomyšlné vžilo označení "boží bojovníci".

Mladočechy pěstované a utvrzované pojetí husitství zpopularizovali ve svých dílech vynikající umělci spjatí s uvedenou politickou stranou. Stačí tu vzpomenout Bedřicha Smetanu a jeho symfonické básně *Tábor* a *Blaník* i operu *Libuše*, přední výtvarníky či plejádu spisovatelů z okruhu májovců (zvláště Jana Neruda a Adolfa Heyduka) i ruchovců a lumírovců, vstupujících na literární scénu v čase nejprudších státoprávních bojů.⁹⁾ Tak v povědomí jazykově české společnosti postupně zapustila kořeny interpretace husitství, v níž umělecká fikce, výrazněji než dříve, umocnila aktuální politický náboj a posunula jej do vyšší a emotivně působivější roviny. Mladočeským duchem nesená zpracování husitské tematiky pozvolna vytlačila z čtenářského zájmu díla, jejichž autoři, poplatní starší fázi romantismu, shledávali v bouřlivých českých dějinách 15.století především vhodnou kulisu k předvádění dobrodružných či sentimentálních, byť vlasteneckým patosem prodchnutých příběhů, plných úkladů a lásky. Nicméně starší přístup k husitské látce nevyklidil pole hned a jeho rezidua jsou jasně zřetelná i ve výtvorech autorů, zasažených již atmosférou státoprávního střetnutí: v prózách katolického kněze Václava Beneše Třebízského, v románu mladého Aloise Jiráska *Slavný den* i v truchlohrě staročecha Václava Vlčka *Lipany*, kterou jako své první představení uvedla 12.června 1881 činohra Národního divadla.¹⁰⁾ V podstatě je však možné říci, že mladočeský výklad husitství prokázal obdivuhodnou životnost a

zformoval historické povědomí našeho národa na několik dlouhých desetiletí. Ba, jak ještě zjistíme, do určité míry je ovlivňuje dodnes.

Až posvátný obdiv a úcta, vyjadřované slavné etapě národní minulosti, a ztotožňování se s husitskými vzory byly hlavní důvody, proč v pohledech tehdejšího českého umění na husitství fakticky postrádáme úsměv a humor. Podobný přístup by totiž národní pospolitost automaticky považovala za zlehčování, znevážení či urážku sebe sama. Česká společnost podvědomě správně tušila, že již pouhý smích (natož výsměch!) hrozí zpochybnit, rozrušit nebo dokonce destruovat hodnoty, které s takovým úsilím od počátků národního obrození budovala a v nichž nalézala pilíře svého snažení. Zároveň ovšem tento rys vypovídá o přežívajícím pocitu (či přímo komplexu) vnitřní slabosti vlastenecky orientované veřejnosti, pocitu pochopitelném u národa, marně toužícího po politické svébytnosti.

Sakrální vztah velké části české společnosti k husitům a husitství odráží literatura druhé poloviny minulého věku více než věrně. Je až únavné uvádět, jak často se v dílech českých spisovatelů, píšících o husitské epoše, frekventují výrazy svatý, posvátný, světec, mučedník, Všemohoucí, Bůh, boží, nebesa, bible atd.¹¹⁾ Stačí nahlédnout do prací tvůrců, kteří do sebe v mládí nasáli ozón vrcholné vlny táborového hnutí nebo předních osobností mladočeské žurnalistiky. Užívání uvedených pojmů a absence humoru neplynuly však pouze z vážného a uctivého poměru k husitství, nýbrž byly do značné míry podmíněny dějinnou realitou 15.století.

Z odborné historické produkce je dobře známo, že husité sami sebe pokládali za bohem vyvolený lid, že svou při chápali jako boj za boží zákon a že Jana Husa, Jeronýma Pražského i některé další oběti ze svých řad ctili jako světce a mučedníky.¹²⁾ Písemné prameny husitské provenience pak potvrzují vážnost doby i úkolu, který si husité předsevzali naplnit. Následování Krista a přísné respektování jeho zákona však v husitských oblastech Čech pronikavě změnily duchovní klima, pro něž bylo mimo jiné příznačné podstatné zredukování smíchové kultury. Pokud se smích v husitské epoše výrazně uplatnil, pak tomu bylo hlavně v počátcích hnutí, kdy reformátoři z okruhu Jana Husa a Jeronýma Pražského využili odvěkého studentského smyslu pro humor a recesi k nátlakovým akcím, namířeným proti svým odpůrcům.¹³⁾ Jakmile však husité získali v určitém městě či regionu politickou převahu, staly se pro ně smích a humor rázem nebezpečnými elementy. Tento fakt nelze vysvětlovat jen naplňováním tradičního křesťanského ideálu askeze, nýbrž i obavami z případného podkopání husitského systému hodnot a ztráty těžce vydobytých pozic.¹⁴⁾ Pokud husitské umění smích využívalo, potom tak činilo takřka výhradně v satirických dílech, zacílených proti nepřítelům kalicha. A terčem satirického ostří česky psané literatury 19.století byli zase nejčastěji domnělí

či údajní protivníci obrozenských a vlasteneckých snah: lidé, jejichž mateřským jazykem byla němčina, Maďaři i opatrní Češi, veskrze loajální k oficiální rakouské politice. Jak vidno, měly husitská a obrozenská, resp. pozdně obrozenská kultura (stejně jako všechny ideově vyhraněné proudy) přes všechny historicky dané zásadní rozdíly jistého shodného jmenovatele: obdobný pohled na funkci smíchu v životě hnutí, usilujícího o vítězství a posléze upevnění svého programu. Tím však analogie nekončí.

Posvátná úcta, vzdávaná v české literatuře druhé poloviny 19. století husitské epoše, zákonitě vtiskla dílům s husitskou tematikou rysy určitě strnulosti, která je charakteristická i pro středověké umění. Jak známo, pracoval středověký umělec obvykle s množstvím topoi, které byly organickou součástí díla a zároveň nositeli dílčích významů, jejichž souhrn vytvářel ústřední smysl. Také v české literatuře, věnované po roce 1860 husitství nacházíme množství loci communes, přispívajících k budování a utvrzování husitského mýtu. Vedle ustálených slov, slovních spojení a obecně rozšířených metafor náležely k prostředkům tohoto druhu též oblíbené a permanentně zpracovávané motivy. Zřejmě by nebylo marné statisticky vyjádřit kolikrát čeští spisovatelé druhé poloviny minulého věku zobrazili bitvu na Vítkově s výjevem udatné bojující husitské ženy, úkladnou popravu Jana Želivského, Žižkovo váhání před Prahou roku 1424, cestu husitského poselstva do Basileje, sirotčí rejsu k Baltu, nespolehlivost a zrádné počínání české šlechty či kolikrát přirovnali český národ k beránku, jak ostatně učinil v již citované replice Eduard Grégr.¹⁵ Rovněž Žižkovo zvolání "Hr na ně, děti!" se ozvalo v českém umění už sedmdesát let předtím, než Otakar Vávra natočil známou husitskou trilogii.¹⁶ Avšak pozornost autorů přitahovaly nejen dramatické momenty husitské bouře. Smysl pro idylu se snoubí se sklonem k sentimentu, holdem mateřství a obdivem k mravní čistotě vesnického lidu ve verších opěvujících Husův rodný domek. V básních inspirovaných objektem v jihočeském Husinci se obvykle objevuje matka kostnického mučedníka, skromná, ušlechtilá a pracovitá stařenka, čtoucí si po večerech v bibli.¹⁷ Dnes působí tento obraz bezděčně komicky, poněvadž je známo, že gramotná vesnická žena byla v předhusitské době naprostou výjimkou.¹⁸ Vedle monumentalizace, heroizace a idealizace husitů i husitství vystupuje na jiných místech do popředí česká záliba v osudových porážkách. Kromě Bílé hory¹⁹ to byla především lipanská bitva, jež českým spisovatelům poskytla příležitost k trýznivým úvahám a současně sloužila jako memento, varující před národní nesvorností. Uvedené motivy se objevují jak v dílech tvůrců prvního řádu (Neruda, Heyduk, Krásnohorská, Vrchlický, Kvapil a Machar), tak příležitostných veršotepců okresního formátu. Kupř. jenom básně o Lipanech by vydaly na pěkně silnou knihu.²⁰

Vraťme se však zpět k obdobám mezi husitskou a obrozenskou, resp. pozdně obrozenskou kulturou. Snad nejvýrazněji jsou tyto analogie zjevné v díle Svatopluka Čecha, básníka, který sakrální podobu husitské tradice dovedl téměř k dokonalosti. Nemáme tu na mysli jeho Adamity, v nichž řešil svár mezi individualismem a kolektivismem, nýbrž básně o Husovi, Žižkovi²¹⁾ a zejména nedokončené básnické drama Roháč na Sioně, započaté v letech 1898-1899. Ze všech těchto prací, jejichž patetický ráz umocňuje autorův styl, přesycený perifrasticky dekorativním vyjadřováním, nalezne badatel jediné úsměvné místo. V skladbě o Roháčovi říká Hynce Ptáček z Pirkštejna na lipanském bojišti mladému Jiříkovi z Poďěbrad:

Jsi pěkně urostlý, ač do vysoka
tvé tělo nemíří a jako já
as do široka spíše rozrosteš,
však duch tvůj, zdá se, vzlétá k velkým věcem.²²⁾

Několik stran téhož díla vyplňují rozsáhlé a poučené, nikoliv ovšem úsměvné úvahy o místu a smyslu smíchu v husitské kultuře. V disputaci, vedené z jedné strany starým šaškem Václava IV. a z druhé strany začínajícím šaškem Janem Palečkem, dokázal Čech proniknout obdivuhodně hluboko do husitské mentality. Ústní klání obou šašků, z nichž zkušenější "buditi chce smích jen pro smích sám", zatímco Paleček hodlá v obleku blázna sdělovat panovníkovi pravdu,²³⁾ však v druhém plánu reflektuje též autorův odmítavý vztah k l'art pour l'artistickým směrům, prosazujícím se v českém umění konce 19.století. Stejná tendence promlouvá i z Čechova líčení vlastního národu odcizeného a požitkářského císaře Zikmunda, snícího "v kraji pošmourném, stín záhrobí, kde na vše zemské padá"²⁴⁾ (tj. Čechy - pozn. P.Č.) o skvělých zábavách v mravně uvolněné renesanční Itálii. Také prostřednictvím tohoto sporu se básník vyslovoval k problému, jenž byl po celý 19.věk aktuální. V polemice mezi zasmušilým, leč mravně opravdovým i národně uvědomělým postojem, a romantickým tíhnutím k symbolickému Jihu přitakal spisovatel prvně uvedenému názoru.

Správnost nastíněného výkladu ilustruje Čechova práce dnes nejznámější a nejživější, Nový epochální výlet pana Broučka, tentokrát do XV.století.²⁵⁾ Účinnost této satiry vyvěrá z konfrontace husitského vlastenectví, statečnosti i věrnosti poznanému ideálu s bezpáteřností, národním nihilismem, egoismem a přízemním materialismem části českého měšťanstva v závěrečné třetině minulého století. Matěj Brouček není ani staroček, ani mladoček, i když podle mínění Otto Urbana staročechy nejspíše volil.²⁶⁾ Je to prostě pražský domácí pán bez vyšších duchovních zájmů, zdařilá karikatura typu, který se v Čechách oné doby vyskytoval.

Konfrontace mentality Matěje Broučka s myšlenkovým obzorem husity Jana Domšíka a samotného Žižky navazovala na nosné porovnávání velké minulosti a neutěšené přítomnosti, jež se jako červená nit vine českou literaturou 19. věku. Cílem této konfrontace bylo nastavit kritické zrcadlo a zároveň vyburcovat národní pospolitost k zvýšené aktivitě, jež by vedla k dosažení stanovených politických a kulturních cílů. Tento ustálený model se řídil nepsanými zákony. Umělci mohli parodicky a satiricky zobrazovat negativní jevy současnosti, hrdinné husitské minulosti se však osten smíchu nesměl dotknout.

Na této situaci se v podstatě nic nezměnilo ani v průběhu devadesátých let, kdy nastupující umělecké generace v mnohém směru programově opustily obrozenský odkaz či alespoň kriticky hodnotily výsledky práce předcházejících pokolení. Šíp smíchu a humoru nezasáhl tehdy husitství, zacílil však na husitskou tradici, jak ji od šedesátých let pěstovali mladočeši a s nimi spjaté organizace. Macharovo dílko Boží bojovníci, poprvé knižně publikované roku 1897, vzniklo jako přímá reakce na politiku mladočeské strany, jež z opozice vůči Vídni přešla ke spolupráci s Badeniho vládou. Ač v dalších vydáních označil autor práci jako "grotesku", jde o politický pamflet, pranyřující předáky národní strany svobodomyšlné, která se na stránkách tisku i na schůzích a manifestacích vydávala za dědice husitů, avšak podle Machara tak činila pouze slovy. Kontrast mezi frázemi mladočechů a husitskou opravdovostí, prolínání reality 15. a 19. století i záměna jednotlivých mladočeských vůdců za postavy husitské historie jsou základem parodie, směřující k obecnější výpovědi. Doba se změnila, omezený nacionalismus se přežil a na politickou scénu vstoupily nové síly, zejména dělnictvo. Mladočeši však novou skutečnost nepochopili a reagovali na ni podle Macharova názoru podbízením se Vídni a "pustými žvásty" a ochraně národních statků. Jediné, co jim zůstalo ze starých časů, bylo udržování vyčpělé táborové tradice, jež postupně degenerovala a získávala folklórní rysy, které básník neváhal zesměšňovat:

Nechodí to luňák
po zoraném poli,
bratr Grégr jede
kázat po okolí.

.....

Jede na komoní,
bodá jej vší silou,
kůň má na ocase
pentli rudobílou.

Jede, jede, jede,
zlobí se na cestu,
konečně se blíží
k hrazenému městu.

Velkolepý pohled.
Chválím za něj bohy!
Před bránu ven vyšlo
vše, co má jen nohy.

Muži, ženy, děti,
statní veteráni.
Sokol, hasičové,
stojí k přivítání.

Banderium s hudbou
a družičky v davu,
za humny pak hmoždíř
duní v tuto slávu.

Starešina šedý
vítá reka vřele,
hudba hrá, sbor dívek
kvítí v cestu stele.

Ženy, veteráni,
Sokol v divém jeku,
plným hrdlem "Sláva!"
sypou v uši reku.

Z vyzdobené brány
hrdý nápis kývá:
"Vítej, hejtmane nám,
vítej, spáso živá!"²⁷⁾

Jaký to posun proti chvílím vrcholného vzepětí táborového hnutí i proti okamžikům slavnostního odhalování lipanské mohyly!

Konec Macharových Božích bojovníků je podobný a přece jiný než u Čechova Broučka. Žižka brannou rukou rozpráší mladočechy, leč slavný hejtman stojí v čele vojska složeného ze sociálních demokratů, rolníků, intelektuálů Masarykova typu, prostě všech, kdo si uvědomují, že mladočeský program odvál čas a má-li se česká společnost vzchopit, musí k tomu volit jiné, nové době odpovídající prostředky. Ve své kritice národní strany svobodomyslné neušetřil Machar ani Elišku Krásnohorskou a Svato-pluka Čecha, kteří svým perem pomáhali hájit mladočeské zájmy. Jediného spisovatele, předurčeného k uměleckému ztvárnění husitské historie, viděl

Machar v Jiráskovi.²⁸⁾ Rozbor Jiráskových prací s husitskou tematikou by však vydal na obsáhlou studii, a proto se zde zastavíme pouze u dvou momentů, jež mají vztah k pojednávajícímu problému.

Jiráskovy husitské romány a povídky humorem nehýří. Pasáží, vyvolávajících na čtenářově tváři úsměv, je v nich poskrovnu a rozhodně nezavdávají podnět k prudkému veselí, spíše k porozumivému nebo laskavému pousmání. Je to pochopitelné, poněvadž v Jiráskově díle vrcholí tendence prezentovat českému publiku husitskou dobu jako největší dějinné vzepětí národa i jako vzor pro soudobé politické úsilí. Na rozdíl od svých předchůdců a vrstevníků si však autor úspěšných historických próz neliboval v líčení a pitvání osudných bitev, zejména bratrovražedného boje u Lipan, nýbrž vědomě zpracovával okamžiky, kdy se všechny husitské proudy pevně semkly proti společnému nepříteli či k prosazení významného rozhodnutí. Jako příklad uveďme román *Proti všem* (střetnutí na Vítkově a likvidaci pikartských a adamitských sekt, ohrožujících jednotu husitského hnutí), novelu *Maryla* (volba "husitského krále" Jiřího Poděbradského) i dramata *Jan Žižka* (překonání rozkolu mezi znesvářenými husitskými směry v září 1424) a *Jan Roháč* (smrt hlavního protagonisty postaví nositele husitského odkazu proti císaři Zikmundovi). Uvedený přístup vyvěral ze spisovatelova hlubokého vnitřního přesvědčení, že pouze jednotný český národ dosáhne splnění svých politických i kulturních cílů a vyrovná se či dokonce předčí i mnohem početnější cizí národy. V tom byl Jirásek pokračovatelem obrozenského myšlení, táborového hnutí, které zažil v období dospívání i mladočeské linie.

Malý podíl smíchové složky v Jiráskových "husitských" dílech vyplýval jak z odpovědně pojímaných úkolů, které před české umělce a české umění stavěly aktuální požadavky přítomnosti, tak z přísného respektování pramenů 15. století. Spisovatelova úcta k historickým materiálům je sice obecně známa, avšak v daném kontextu nabývá na zvláštní důležitost. Víme-li, že se v husitských textech objevoval humor sporadicky a smích se uplatňoval fakticky pouze v pracích satirického zaměření, potom nepřekvapuje, že realitu dávné epochy Jirásek důsledně ctil. I Žižkovy výroky, které v románu *Proti všem* budí smích hejtmanových přátel a spolupracovníků ("Vtom se Žižka náhle zastavil, obrátil se po hejtmanech a z čista jasna pohrdlivě řekl: 'Pláteníci! A co oni? Ševci!' Hejtmané se zasmáli."), jsou satiricky zacíleny a doloženy v kronikách 15. století (Kronika velmi pěkná o Janovi Žižkovi, čeledínu krále Václava: "Protož sú Žižkovým kněžím říekali 'pláteníci' a Žižka tábořským 'ševci'.").

Závislost na dobovém materiálu šla u Jiráska tak daleko, že s odstupem času vyvolává u poučeného badatele údiv, ba někdy i úsměv. Tak kupř. v dramatu *Jan Roháč* přicházejí na jihlavské náměstí pouze lidé jmenovaní v pramenech a nadto ve stejném pořadí;³⁰⁾ ve hře *Jan Hus* zase autor

vložil postavám do úst přesné citace či parafráze doložených výroků, soudobých popěvek i úředních záznamů.³¹⁾ Nejinak tomu bylo v dramatu Jan Žižka.³²⁾ Skutečnost, že Jirásek koncipoval svá "husitská" dramata jako historické obrazy, ilustrující významné události českých dějin, vysvětluje, proč tyto práce nepůsobí psychologicky příliš věrohodně. Při pozornějším čtení lze snadno zjistit, že kupř. Hus a Roháč nemají téměř žádný vývoj (v tom tedy měla modernistická kritika pravdu) a slouží pouze jako lakmusový papírek k postižení charakterů ostatních postav, Žižka se pak dostává do složité vnitřní situace jen při rozhodování, zda dobýt Prahu vojenskou silou a zničit tak srdce Českého království. Vzhledem ke svým zásadám nemohl Jirásek postupovat jinak, neboť prameny neprozrazují o subjektivních pocitech hrdinů husitské doby téměř nic a spisovatel raději programově držel vlastní fantazii v patřičných mezích, jen aby se nedopustil prohřešku proti historické realitě. Je paradoxní, že značně ploše vyzněl Jiráskovi i Hus, jenž ve svých spisech pověděl mnohé o svých názorech, citech i pocitech, čehož také moderní historiografie využila k pokusům podat plastický obraz života kostnického mučedníka.³³⁾

Jiráskův přístup je však možné chápat i jinak, jako osobitý vklad do diskuse o směrech dalšího vývoje historické prózy a historického dramatu, ba i o cestách samotné vědecké historiografie. Jirásek byl, jak známo, žákem a obdivovatelem V.V.Tomka, dějepisce popisně faktografické orientace a autora monumentálních prací o pražské minulosti.³⁴⁾ Tomek, jenž se skvěle vyznal v záplavě dat a jehož údaje, obvykle dokonale kriticky ověřené, jsou téměř stoprocentně spolehlivé, v podstatě ztotožňoval historii s řečí písemných pramenů. Bylo to logické, poněvadž obory zabývající se hmotnými prameny (archeologie, dějiny umění, etnografie atd.) se v českých poměrech druhé poloviny 19.století ještě vyrovnávaly s dětskými nemocemi.³⁵⁾ Tomek však v souladu s francouzskou a zvláště pak německou historiografií správně tušil, že vědecký dějepis by měl obsáhnout zkoumaný úsek minulosti pokud možno v jeho totalitě, a proto vedl své žáky ke kulturní historii, která v dobovém pojetí představovala syntézu poznatků všech historických disciplín.³⁶⁾ Výsledky Tomkových žáků českou historiografií nepochybně obohatily. Stačí připomenout práce Zikmunda Wintra, věnované každodennímu životu českých měst 14.-17.století, rozsáhlé dílo Augusta Sedláčka, hlavně jeho Hradů, zámků a tvrze Království českého či četná pojednání Čeňka Zíbrta, soustřeďujícího pozornost k lidovým zvykům a obyčejům.³⁷⁾ Zamýšlená kulturně historická syntéza však z dalekosáhlých projektů nevyrostla. Na otázku, proč tomu tak bylo, existuje jediná odpověď. Pro celistvé uchopení dílčích poznatků o minulosti chyběl pevný jednotící princip, jímž mohla být jediné rekonstrukce mentality dávno mrtvých lidí. K vytvoření této platformy sice

úsilí Tomkových žáků směřovalo, ale nedospělo a v dané době ani dospět nemohlo.

Faktograficky pojímané dějepisectví, ztotožňující minulost s dochovanými prameny, nedokázalo překročit vlastní stín a v zásadě odmítalo názor, že by objektivní věda byla schopna přesně zachytit myšlení příslušníků předcházejících generací. Z této noetické skepse plynula kupř. rozdvojenost práce Zikmunda Winttra, jenž ve vědeckém díle ustrnul na heuristice a popisu, aniž překonal hranice striktně vymezené údaji pramenů, avšak ve svých románech a povídkách využil svých bohatých znalostí a pokusil se čtenáři přiblížit myšlenkové pochody a pocity lidí 16.-17.století.³⁸⁾ Co si nedovolil Winter-vědec, dovolil si Winter-spisovatel.

Ostré rozlišování hranice mezi vědecky zjištěnými poznatky a uměleckou fikcí bylo charakteristické i pro tvorbu Aloise Jiráska. V jeho "husitských" pracích rozvíjejí děj obvykle postavy historicky nedoložené (Ohnivcův syn v románu Mezi proudy, Zdena z Hvozdna v Proti všem) nebo osoby, z nichž zachovala historie pouhé jméno (Ctibor z Hvozdna). Chování a jednání význačných protagonistů národní minulosti pak muselo být v souladu s jejich obrazem v pramenech nebo s výkladem moderních historiků, k jejichž názorům měl autor blízko. Upozorňujeme v této souvislosti na poměrně známou skutečnost, že Jiráskovo pojetí Žižky jako moudrého a prozíravého státníka plně odpovídá interpretaci Tomkově, nikoliv však koncepci Františka Palackého.³⁹⁾ Dobová kulisa Jiráskových "husitských" próz, zvláště vykreslení pozdně středověké Prahy i městské a vesnické každodennosti, přitom nezastřeně těží z místopisných prací Tomkových i z kulturně historických publikací Wintrových a Zíbrtových. Jestliže však ani vědecká historiografie nepokročila v časech Jiráska tvůrčího rozletu tak daleko, aby dokázala proniknout do mentality člověka 15.století, nelze spisovateli vytýkat, že postavy v jeho dílech jsou buď závislé na pramenech (a to se Jirásek bál, že je ve srovnání s Wintrem přílišný "romantik" a má své příběhy nedostatečně zdokumentované!), nebo jednají jako lidé 19.věku, tedy anachronicky (demokratické ideály táborového hnutí opravdu pronikají všemi Jiráskovými "husitskými" prózami a dramaty). Vždyť odbornou historiografii vysvobodil ze zajetí tradičních metod až nástup nových převratných trendů, které se po roce 1950 opřely o interdisciplinární spolupráci, využily podnětů strukturalismu a našly klíč k uchopení mentality dávných generací v sémantické analýze uměleckých a jazykových projevů. Tím také vědecké dějepisectví konečně získalo základnu pro budování kulturně historických syntéz.

Současně tento směr, nazývaný též novou historiografií a prosazovaný badateli z okruhu francouzského časopisu Annales, znamenal revoluční průlom i v historické próze a podstatně oslabil spory mezi přívrženci

realismu a nadšenými modernisty. Dlouhá léta totiž existovala v půtkách obou stran patová situace: realisté slyšeli výtky, že nedokáží věrohodně a s patřičnou přesvědčivostí ztvárnit psychický stav svých hrdinů a že pouze opisují prameny, modernisté pak oponovali argumentům, že zkreslují minulost, promítají-li do ní existenciální problémy člověka průmyslové civilizace.⁴⁰⁾ A to vědomě opomíjíme tvůrce filozofickohistorického románu i autory, hledající a nacházející ve vzdálené minulosti pouze vhodný kolorit pro dobrodružné a milostné příběhy. Všechny tyto ustálené a tradiční přístupy suverénním způsobem rozrušil Umberto Eco dílem *Jméno růže*, v němž demonstroval, jaké možnosti poskytují historické práce metody a poznatky tzv. nové historiografie. V čtenářsky vděčném příběhu, založeném na kombinaci detektivního žánru s prvky tzv. gotického románu a zároveň plně respektujícím nejnovější výzkumy o 14.století, přiblížil publiku konce 20.věku myšlenkové souřadnice i životní styl středověkých lidí. Odstranil tak dávné dilema a v jediném díle spojil badatelské výsledky historických disciplín s psychologickou hloubkou a nenásilné poučení s napínavou zápletkou. Vždy si však musíme uvědomovat, že nelze srovnávat nesrovnatelné. Jirásek žil v jiné době než Eco, a proto se přístup obou autorů k historické látce diametrálně liší.

Vsuvka o Ecovi a tzv. nové historiografii nás přivádí k závěrečným poznámkám, bez nichž by nebyl výklad úplný a bez kterých by zůstala nedoložena teze o dlouhé životnosti mladočeského pojetí husitství v umění 20.století. Události první světové války, v níž nezaniklo ani 500. výročí Husovy smrti a posléze ustavení samostatné Československé republiky, jež husitskou tradici učinila složkou oficiální státní ideologie, posílily sakrální podobu husitské epochy v historickém povědomí veřejnosti. Po 28.říjnu 1918 pokračovaly všechny významné české politické proudy, s výjimkou klerikálů, ve starší praxi a vyzdvihovali husitství jako velkou pozitivní hodnotu národních dějin. V tomto bodě nebylo rozdílu mezi národními demokraty (přímými dědici mladočechů), agrárníky, národními socialisty, sociálními demokraty a komunisty, byť každá strana interpretovala husitství v souladu se svými programy a cíli. Jako výrazné politikum fungovalo husitství i po květnu 1945 a zvláště po únoru 1948. Oficiálně posvěcená aureola husitské doby začala pozvolna ztrácet na lesku teprve během let šedesátých, což úzce souviselo s celosvětovým ústupem od historismu. Bohužel, tento trend se v našich podmínkách prohloubil v následujícím desetiletí, kdy obecné historické povědomí upadlo natolik, že ohrozilo základy zdravého kulturního vývoje českého národa.

A zde se dostáváme k dalšímu paradoxu. Fakt, že husitství přestalo být vnímáno jako politikum a živá složka historického povědomí, byl do určité míry prospěšný. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let jsme poprvé ve větším měřítku zaregistrovali jev do té doby výjimečný.

V pracích českých umělců se objevuje tendence depatetizovat a deheroizovat tradiční obraz husitství (kupř. v trilogii Václava Erbena o Jiřím Poděbradském),⁴¹⁾ ba dokonce se setkáváme i s pokusy o úsměvné nahlížení význačného období české minulosti. Dnes už žádný rozumný člověk nemůže pokládat kresby a texty Vladimíra Renčina nebo vtipy Jiřího Winttra-Neprakty za znevažování husitství. Renčinův posel, udýchaně sdělující, že píseň Ktož jsú boží bojovníci u Lipan "definitivně vypadla z hitparády", eventuálně Nepraktův vladyka, jenž si s pohárem dobrého trůnku v ruce stěžuje, že se všude "odehrává spousta nádhernejch bitev, akorát u nás v Lipanech chcíp pes", jsou výmluvným svědectvím o stále probíhajících proměnách husitské tradice. Tento úsměvný pohled není zajímavý pouze sám o sobě. Vypovídá totiž o tom, že se česká společnost už s husity neidentifikuje ani v oficiální rovině (kupř. na dvacetikorunové bankovce nahradil Žižku Komenský) a že ve vztahu k husitské epoše vznikla distance, jež však nemusí být nutně znakem negativismu.

Je prokázáno, že teprve v okamžiku, kdy jsou umělci schopni pojednat určité historické téma v úsměvné hyperbole a společnost jejich přístup toleruje či přijímá, existují podmínky pro nepředpojaté studium a seriózní zhodnocení dané etapy minulosti. Národy a státy, které berou svou historii bez výjimky vážně, které se na ni nedokážou podívat s humorem, se s její zátěží nikdy nevyrovnaají a vždy budou v pokušení minulost zkreslovat. Je jistě symptomatické, že právě v čase, kdy byly publikovány Renčinovy a Nepraktovy vtipy, učinila česká historiografie rozhodné náběhy ke zpracování husitské problematiky bez předsudků a iluzí, prostě tak, aby seriózně vymezila význam této nesporně velké doby v českých i světových dějinách.⁴²⁾

A ještě jedna okolnost zaslouží pozornost. V souvislosti s kumulací negativních jevů v naší společnosti se v současném českém umění objevují práce, které husitské téma aktualizují obdobným způsobem jako tvůrci před sto lety. Připomeňme heroizaci Prokopa Holého v povídce Pavla Sýkory Spor o království⁴³⁾ a novátorský dramatický pokus Oldřicha Daňka Vy jste Jan (premiéru měl v Národním divadle v sezóně 1987/1988 a je pozoruhodný tím, že se Hus na scéně vůbec neobjevuje; autor tedy nepochybně zná výrok Jana Nerudy o nemožnosti ztvárnit Husovu postavu na jevišti). Osobitým způsobem ožila též tradice, sahající svými kořeny k Čechovu Broučkoví a k Macharovým Božím bojovníkům. Pomineme-li folkového zpěváka Jaromíra Nohavicu, jehož Husita⁴⁴⁾ je spíše ozvěnou romantické poezie, pak texty mladé generace českých písničkářů opět konfrontují typ českého měšťana s husity. Za všechny zde uveďme skupinu Orlík, vedenou hercem Davidem Matáskem, či svižný text Jiřího Dědečka, nazvaný Hus⁴⁵⁾ a zpívaný na melodii známé sokolské písně Šestého července. V monologu člověka, jemuž se zdá hrůzný sen, že se ocitl v Kostnici na Husově místě,

autor úspěšně parodoval jak mladočeský přístup k husitství, tak životní postoje části našich spoluobčanů:

Odvolal jsem co jsem mohl,
bylo toho hodně
(já už jako malej hoch
míval hrůzu z vohně),

odvolal jsem, co jsem mohl,
přislíbil jsem změnu,
a stejně mě nakonec
šoupli do plamenů.

Už to se mnou skutečně
vypadalo blbě,
když tu jsem se probudil
s cigaretou v hubě.

Postel byla v plamenech,
pálila mě pusa,
a já cítil, že jsem Čech,
krajan toho Husa.

- 1) Dal tak podnět k známé debatě o husitství, která vyvrcholila skandálním výrokem Karla Schwarzenberga: "Mezi husity bylo na počátku onoho hnutí mnoho charakterů ctihodných, avšak husité bohužel zvrhli se brzy v tlupu lupičů a žhářů." K celé aféře a jejím důsledkům viz: O.Urban, Česká společnost 1848-1918. Praha 1982, s.381. - M.Borovička, Mistr Jan Hus na českém zemském sněmu v roce 1889. Husitský Tábor 9, 1986-1987, s.249-270. Tam na s.252-254 podstatný výťah z Šílova projevu o Husovi.
- 2) Slavnost lipanská, Národní listy XXI, 6.9.1881, č.215, s.1-2; Slavnost lipanská, Naše hlasy 1, 10.9.1881, č.20, s.104; 17.9., č.21, s.107-108. Podrobně k okolnostem stavby Prokopova pomníku na Lipské hoře Z.Bisinger, Lipanská mohyla, Práce muzea v Kolíně 2, 1982, s.103-122. Blíže se tábory u Lipan zabývám ve větší práci chystané pod názvem Lipanské ozvěny.
- 3) F.Kavka, Husitská revoluční tradice. Praha 1953, zvláště s.151-174.
- 4) O táborovém hnutí přehledně i detailně J.Purš, Tábory v českých zemích v letech 1868-1871 (Příspěvek k problematice národního hnutí). ČsČH VI, 1958, s.234-266, 446-470, 661-690. Týž autor téma zpracoval

- v Přehledu československých dějin II/1. Praha 1960, s.381-414. Viz rovněž O.Urban (cit. v pozn.1), s.235-239.
- 5) Název tábor pro velké manifestace navrhl básník a student historie Jaroslav Goll, v tisku pak tento záměr zpopularizoval Karel Sabina. Viz J.Goll, O první době Umělecké besedy..., v: Padesát let Umělecké besedy 1863-1913 (red. H.Jelínek). Praha 1913, s.272.
 - 6) Kupř. u Lipan (2.8.1868 a 29.5.1870), na Kaňku u Kutné Hory (5.7.1868), na Žižkově poli u Přebyslavi (12.7.1868 a 20.9.1874), na hradě Rýzmborku u Domažlic (6.9.1868 a 22.8.1869), na Orebu (29.9.1868), na kopci u sv. Gotharda nad Hořicemi (26.4.1869), na Kunětické hoře (29.8.1869), na Betlémském náměstí v Praze (4.9.1869), v Husinci (6.9.1869). Průběh a atmosféru významných shromáždění zachytil J.Arbes, Pláč Koruny české. 2. doplněné vydání, Praha 1894.
 - 7) K tomu V.Macura, Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ. Praha 1983.
 - 8) Blíže Přehled československých dějin II/1, s.420. - V.Žáček, Josef Barák. Praha 1984, s.173 i na jiných místech.
 - 9) Vedle Bedřicha Smetany je třeba z hudebních skladatelů připomenout Karla Šebora a jeho operu Nevěsta husitská (1868) i Karla Bendla s operou Dítě Tábora (1888). Z výtvarného umění pak práce malířů Karla Svobody, Jaroslava Čermáka, Josefa Mánesa i sochařů Josefa Strachovského, Bohuslava Schnircha, J.V.Myslbeka i zapomenutého F.J.Heidelberga. Viz V.V.Štech, Jan Hus ve výtvarném umění, v: M.Jan Hus v životě a památkách českého lidu. Praha 1915, s.89-98. - V.Helfert, "Boží bojovníci" v české hudbě 19.století, v: Sborník Žižkův. 1424-1924. K pětistému výročí jeho úmrtí (ed. R.Urbánek). Praha 1924, s.275-289. - K.Guth, Žižka ve výtvarném umění, tamtéž, s.290-304. - R.Urbánek, Žižka v památkách a úctě lidu českého. Brno 1924, s.126-135. Přehledně F.Kavka (cit. v pozn.3), s.158-159, 167-169. O husitských námětech v tvorbě májovců i začínajících ruchovců a lumírovců pojednal v širším dobovém kontextu M.Pohorský v Dějinách české literatury III. Praha 1961, s.44-50, 66-69, 74-76, 88-90. Zapomenout nelze ani na F.X.Šaldu, Mistr Jan Hus a doba jeho v moderní poezii české, v: Mistr Jan Hus v životě a památkách českého lidu, s.99-120.
 - 10) U Třebízského jde zejména o povídky Z posledních dnů Tábora (1875), Ancikrist (1878) a Chvatěrubský kvas (1881), vydané později v knize V záři kalicha, Praha 1923. Jiráskův román Slavný den vyšel v Praze roku 1879. K Vlčkovým Lipanům (knižně vydány v Praze roku 1881) O.Fischer, Činohra Národního divadla do roku 1900. Praha 1933, s.13. - Dějiny českého divadla III, Praha 1976, s.62. Hru též inscenovali roku 1882 v Táboře místní ochotníci, mezi nimiž v roli Prokopa Holého

pohostinsky vystoupil Jakub Vojta Slukov, představitel této postavy na Národním divadle.

- 11) "Tak svatý ohni, dále plaň!" (J.Vrchlický, Balada o živém ohni, přetištěno v: J.Vrchlický, Živý oheň /ed. V.Tichý/. Praha 1953, s.8); "svaté blesky pil z ní mistr Hus" (Vrchlický, Jiří Melantrich, tamtéž s.80); "co božský Mistr děl" (Vrchlický, Mistr Jeroným, tamtéž, s.34); "a vůči nám všem světcí byli oba" (Vrchlický, Poggio, tamtéž, s.36); "až tu v lesku nadpozemském betlemský stál kazatel" (Vrchlický, Faust v Praze, tamtéž, s.42); "Miláček váš, kněz boží" (Vrchlický, Jan Želivský, tamtéž, s.54); "svit nebes čistých plál nám k odvetě" (S.Čech, Roháč na Sioně /ed. V.Stejskal/. Praha 1953, s.12); "tmou smrti vzlétá do nebes" (tamtéž, s.14); "však nechtěl Všemohoucí naší zkáze" (tamtéž, s.13); "na podlaze leží bible svatá" (Vrchlický, Jiří Melantrich, v: Živý oheň, s.83); "jako Prokop nad biblií rozevřenou volnosti, lásky" (Vrchlický, tamtéž, s.76); "jeden knihu velkou drží na klínu" (Vrchlický, Veritas omnia vincit, tamtéž, s.70); "leč prsty mocné třepí starodávne bible pergamén" (Čech, Žižka, přetištěno v: Hus a husitství v české poesii, Praha, b.d., s.57); "rtem mučennickým v naši vřavu denní rozkaz věku dávno minulého hřmíc" (Čech, Kostnická дума, tamtéž, s.52-53); "náš velký mučenník, náš Mistr svatý" (Čech, Hus, tamtéž, s.56).
- 12) Z novějších prací k tomu F.Šmahel, Idea národa v husitských Čechách. České Budějovice 1971; J.Fojtíková, Hudební dcklady Husova kultu z 15. a 16.století. Miscellanea musicologica XXIX, 1981, s.51-145; P.Čornej, Rozhled, názory a postoje husitské inteligence v zrcadle dějepisectví 15.století. Praha 1986, s.86-91.
- 13) F.Šmahel, Jeroným Pražský. Praha 1966, s.129-130.
- 14) Nejružnější zákazy plodily ovšem konfliktní situace. Nelibost pražského obyvatelstva budilo zavedení jednotného termínu posvěcení ke dni svatého Václava, stejně jako omezení tradičních studentských průvodů v předvečer mikulášského svátku či výnosy směřující proti milostným dostaveníčkám v rozlehlých vinicích kolem Prahy. O mravní přísnosti husitského prostředí zatím nejpodrobněji R.Urbánek, Věk poděbradský, České dějiny III/3. Praha 1930, zvláště s.765-797.
- 15) Dramatickou epizodu z bitvy na Vítkově popsal jako první Vavřinec z Březové v Husitské kronice. Odtud ji znala také většina moderních autorů, včetně Aloise Jiráska (viz jeho romány Slavný den a Proti všem). Popravu Jana Želivského zachytili kupř. A.Heyduk (Jan Želivský, přetištěno v: Hus a husitství v české poesii, s.34-41) a J.Vrchlický (Jan Želivský, přetištěno v: Živý oheň, s.44-54). Vnitřní boj Jana Žižky před Prahou zaujal Vrchlického (Žižka před Prahou, tamtéž, s.58-61), Čecha (Žižka, přetištěno v: Hus a husitství v české

poesii, s.56-72) i Jiráskova v dramatu Jan Žižka, sepsaném roku 1903. Výpravu husitského poselstva do Basileje ztvárnil J.Vrchlický (Veritas omnia vincit) a echo spanilé jízdy k Baltu zní u Svatopluka Čecha (Husita na Baltu, přetištěno v: Hus a husitství v české poezii, s.73-77) i v elegii Bezděz mladého J.Golla (v: J.Goll, Básně. Praha 1874, s.10). Protišlechtické zaměření a důraz na historickou úlohu městského a hlavně venkovského lidu byly silné jak u ruchovců, tak lumírovců i májovců: "sťaliť mu páni Janovou skrání svobodu" (Heyduk, Jan Želivský, s.42); "A kdo tu leží, to je český lid, jenž českým pánem zrubán tu a zbit" (Vrchlický, Česká balada, v: Živý oheň, s.77). Charakteristická je tato nota zejména pro S.Čecha (Roháč na Sioně, s.18):

Že páni také? Ovšem podle jména
jsou dosud husity, leč v srdci as
z nich mnozí kalich sotva cení výše
než ty a já. Jen strach a malomoc
před neodolnou silou buřičů
část šlechty přinutila na líce
vzít kališnickou klamnou škrabošku -
však nyní radostně ji odhodí.

Nezakrytá politická aktualizace, podmíněná nedostatečným zřetelem zemské šlechty k potřebám českého národního hnutí v 19.století, číší ze slov A.Jiráskova (Slavný den, s.159): "...šlechta naše nemyslí na odpor anebo, bůh ji zatrat, spolupracuje s našimi nepřáteli! Kdo nám pomůže v ten den největšího zarmoucení? Kdo? Lid, lid, my sami a nikdo jiný!"

Rovněž k motivu beránka lze uvést přesvědčivé doklady: "My vždy vidíme jen na píd před sebe a protivník nás překvapí. My máme beránčí krev a myslíme, že taková též v žilách našich nepřátel." (A.Jirásek, Slavný den, s.69). Zřetelnější ozvěna středověkého chápání symbolu beránka u S.Čecha:

Toť krev je beránkova, krev je míru,
krev lásky boží pro nás prolitá -

(Viz Čech, Roháč na Sioně, s.14).

- 16) "Jménem Páně, dítky - do Moravy!" (Čech, Žižka, s.72); "A jménem páně kupředu, teď, děti!" (J.S.Machar, "Boží bojovníci". 4. vyd. Praha 1920, s.123).
- 17) Zájem o Husinec souvisel s oslavou 500. výročí Husova narození roku 1869 (ve skutečnosti není přesné datum známo) a s otevřením domnělého rodného domku kostnického mučedníka. Blíže J.Nečas - V.Starý, Mistr Jan Hus a Husinec. Praha 1969; J.Kořalka, Akce českobudějovic-

ké diecéze proti Husovým oslavám roku 1869. Husitský Tábor 1, 1978, s.105-109. Z básníků, opěvujících Husovo rodiště, uvádím alespoň A.Heyduka (U Husova domku, přetištěno v: Hus a husitství v české poesii, s.33-34); O.Mokrého (6.července 1414, tamtéž, s.110-112) a E.Krásnohorskou (V Husinci, tamtéž, s.77-79). Husova matka jako čtenářka bible se objevuje kupř. u O.Mokrého (6.července 1415, s.110):

Tam nakloněna nade bible knihou
stařenka klímá uvadlá...

- 18) K českému školství předhusitské a husitské doby nejnověji F.Šmahel, Piśmienność warstw ludowych w Czechach w XIV i XV wieku, v: Kultura elitarna a kultura masowa w Polsce późnego średniowiecza (ed.B.Geremek). Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978, s.189-205; týž, Nižší školy na Podblanicku a Vltavsku do roku 1526. Sborník vlastivědných prací z Podblanicka XX, 1979, s.133-171.
- 19) Přehledně k tomu M.Hýsek, Bílá hora v české literatuře, v: Na Bílé hoře. 2.vyd. Praha 1921, s.107-145.
- 20) Z regionálních poetů uveďme za všechny S.Zdeborského a jeho verše U mohyly Prokopa Velikého (Naše hlasy 1, 3.9.1881, č.19, s.99), z autorů celočeského významu pak básně J.Vrchlického Lipany (Máj II, 1904, s.561-562), Česká balada (přetištěno v: Živý oheň, s.77-78) a U sv.Martina ve zdi (tamtéž, s.55-57).
- 21) Jsou to básně Dva zvony (přetištěno v: Hus a husitství v české poesii, s.44-48); Kostnická duma (tamtéž, s.49-53); Hus (tamtéž, s.53-56) a Žižka (tamtéž, s.56-72).
- 22) S.Čech, Roháč na Sioně, s.26.
- 23) Tamtéž, s.88 a 90-91.
- 24) Tamtéž, s.55. A Zikmund ve své promluvě ke krásné Giulii pokračuje:

Mluv raděj o líbezném Arna břehu
pod malebnou horou strmých linií,
chval pahorků těch révoplodných něhu
ve tlumech cypřišů a pinií...

Tamtéž, s.59. V Zikmundově podání se evropský Jih jeví jako ráj. Stejnou tendenci k srovnání drsných a mravně rigidních Čech se sladkou Itálií a Řeckem nalézáme v básních J.Vrchlického Cepy a kladiva (přetištěno v: Živý oheň, s.12-14) a Poggio (tamtéž, s.36-37); druhá skladba je založena na konfrontaci husitské mentality Jeronýma Pražského s renesančním životním stylem proslulého italského humanisty Poggia Braccioloniho.

- 25) Poprvé vyšel roku 1889.
- 26) O.Urban (cit. v pozn. 1), s.376.

- 27) J.S.Machar, *Boží bojovníci*, s.51-53. K této Macharově práci se v zajímavých souvislostech vyjádřil R.Krasnický, *Modernismus a historismus* (Historický román v kontextu estetických postulátů počátku 20. století). Česká literatura XXXVII, 1989, s.129.
- 28) J.Janáčková, Alois Jirásek. Praha 1987, s.302.
- 29) Následující výklad o Jiráskovi budiž chápán jako malý doplněk k základní a záslužné monografii J.Janáčkové.
- 30) A.Jirásek, *Divadelní hry II*. Praha 1933, s.349-350.
- 31) Kupř. Polákovo vyprávění o zpěvácích na Pražském hradě a jejich půtkách s Husovými stoupenci. Bernartův popěvek "Věřim ve Wiklefa...", Zikmundovy promluvy k Husovi na kostnickém koncilu atd. Viz A.Jirásek, *Divadelní hry II*, s.15, 16, 138.
- 32) Žižkův písař Laudát cituje text autentického listu královéhradeckých husitů slepému válečníkovi apod. Tamtéž, s.269.
- 33) Mám zde na mysli historickou reportáž F.Šmahela, *Hranice pravdy*. Praha 1969. Není bez zajímavosti, že Jan Neruda roku 1874 napsal, že divadelní hry s postavou kostnického mučedníka musí být nepřesvědčivé, neboť Husova osobnost se vymyká možnostem dramatického zpracování. Podrobněji A.Kraus, *Husitství v literatuře*, zejména německé III. Praha 1924, s.208. Jirásek jako by Nerudova slova potvrdil.
- 34) F.Kutnar, *Přehledné dějiny českého a slovenského dějepisectví I*. Praha 1973, s.201-206. Drama Jan Žižka Jirásek Tomkovi dokonce dedikoval.
- 35) F.Kutnar, tamtéž, s.163-165, 240-241.
- 36) Pro pojetí kulturní historie v českém prostředí jsou příznačné definice Č.Zíbrta a J.Golla. Zatímco Zíbrt vylučoval z kulturních dějin politickou historii (Kulturní historie. Její vznik, rozvoj a posavadní literatura cizí i česká. Praha 1891, s.59), chápal Goll kulturní dějepis jako ideální syntézu poznatků o všech stránkách minulosti. Viz J.Goll, *Dějiny a dějepis*, v: *Vybrané spisy drobné I*. Praha 1928, s.20 (stať sama vznikla ovšem již roku 1888). Přehled starších i novějších kulturně historických koncepcí a jejich metod přináší *Dějiny hmotné kultury I/1*. Praha 1985, s.74-101.
- 37) Charakteristiku jmenovaných historiků a jejich prací podal F.Kutnar, *Přehledné dějiny českého a slovenského dějepisectví II*. Praha 1977, s.43-46.
- 38) K Wintrovi naposledy J.Janáčková, *Slovo úvodem* (Malé historie a jejich mladý autor), v: Zikmund Winter, *Malé historie a třísky* (ed. V.Brožová a J.Janáčková). Praha 1987, s.9-25.
- 39) J.Rak, *Husitství v díle Václava Vladivoje Tomka*. Husitský Tábor 4, 1981, s.193-196.

- 40) K napětí mezi oběma přístupy R.Krasnický (cit. v pozn.27), s.125-135. Bylo by škoda, kdyby autor svůj podnětný rozběh nedovedl ke zdárnému konci.
- 41) V.Erben, Paměti českého krále Jiříka z Poděbrad. Praha 1981.
- 42) Vedle prací F.Šmahela se zde sluší uvést sborníky Husitský Tábor a Folia historica Bohemica, kolem nichž se koncem sedmdesátých let sešlupila i generace mladších husitologů.
- 43) P.Sýkora, Zápasy a bloudění. Praha 1987, s.55-96.
- 44) Obsahuje ji Nohavicova dlouhohrající deska Darmoděj, Praha-Panton 1988.
- 45) J.Burian - J.Dědeček, Texty. Praha 1982, s.127-128.

Zbraň osamělosti kontra husitský kolektiv

Jarmila Doubravová

Janáčkovy Výlety páně Broučkovy byly tak všestranně komplikovanou záležitostí, že už jenom tím vzbuzovaly pozornost.¹⁾ Brod, Černohorská, Hollander, Hrabal, Očadlík, Pala, Přibáňová, Racek, Stuckenschmidt, Šeda, Šourek, B.Štědroň, Tyrrell, Vogel a Vysloužil se zabývali vznikem díla, libretem, ohlasem, dramatičností²⁾ - a také humorem.

Zatímco Brod zdůrazňuje určitou cizost tohoto humoru, když píše: "Nenalézám vždy cesty k Janáčkovu humoru", Jan Racek už přímo píše o dvoudílné komické opeře s groteskním zaměřením, v níž ale vítězí lyrismus, Vogel (v publikaci L.Janáček dramatik) píše: "Janáčkův humor - jak jsme již viděli na některých partiích Osudu - má občas sice do sebe co si podivínského, skurilního, ježatého, je to (podobně jako soukromý humor hluchého Beethovena) typický humor životem ne právě hýčkaného samotáře, humor smějící se mezi zuby a laskající, až vám kosti praskají."³⁾ Pala píše:⁴⁾ "thematically šlo o humor, který se kvalitativně lišil od humoru tradičního", upozorňuje však na polaritu tohoto humoru vůči Janáčkově dětsky bezelstné bezprostřednosti i charpentierovsky bohémскому humoru umělců. Šeda používá k charakteristice vlastních Janáčkových slov, když píše: "nalomit každou vlakou citovou - aby do hluboké pravdy zapadal, vždy ji přiosťřit sarkasmem". Podobně si počíná Černohorská, když k 2.vydání opery na deskách Supraphonu rovněž cituje Janáčka: "Ostří satiry jak by do živého masa bodalo - a ne jednou odloženo pero. Není-li tón příliš měkký, snad málo břitký? Nelichotí-li spíš než odsuzuje? Nezamlouvá než odvrhuje? Není-li v něm spíše sladkosti než hořkosti pravdy? Není-li v něm jen lahody bez prudkosti jedu?" Hollander ve své monografii ukazuje na Výletech páně Broučkových, Lišce Bystroušce, Říkadlech a burleskní scéně v Mrtvém domu, že Janáček měl nadání pro komický žánr. Tyrrell ve své publikaci o české opeře v dané souvislosti cituje z kritiky J.E.Zelinky z r.1942, že se jedná o "taneční a pantomimickou burlesku" - myšlena je ovšem jen první část bilogie. Černohorská pak uvádí důležitý postřeh: "Zatímco návrhy libretistů zdůrazňovaly románové příhody Matěje Broučka, Janáček jistě z osobních

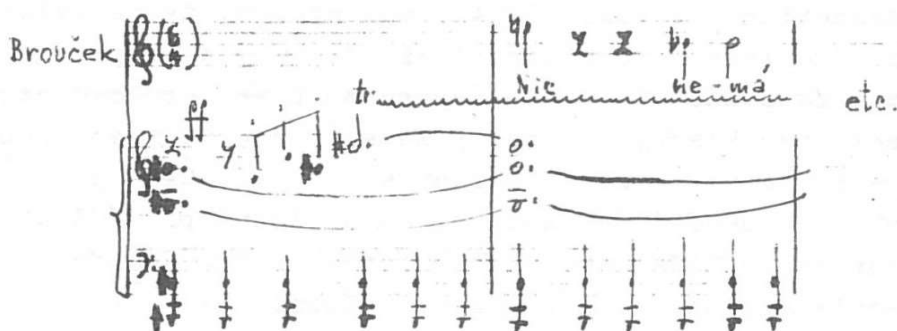
svých důvodů hodlal nastavit zrcadlo především uměleckému světu, té jeho části, s níž se sám zejména v období práce na Výletech páně Broučkových ostře potýkal."

Pokud se týká zaměření, shodují se rovněž všichni autoři v široce vymezené oblasti humoru s různými upřesněními v podstatě v intencích slavného anglického esejisty přelomu 17. a 18. století Josepha Adissona a jeho rodokmenu humoru: pravda, reflektovaná zdravým lidským rozumem člověka, který se hněvá, ale má přitom vtip, vede k humoru.

V otázce dramatickosti Vogel (1948) zdůrazňuje, že ve Výletech do XV. století jsou podmínky o to příznivější, že tu jde za prvé vůbec o závažnější téma a za druhé, že proti zápornému prvku Broučků stojí v humorech prvek venkoncem kladný, až na ty materiálově neprávě poutavé spory o náboženská dogmata i mezi Pražany samotnými. Dále píše:⁵⁾ "chybí k němu (Broučkovi) na měsíci jakýkoli opravdu kladný protějšek". Vogel dále cituje z rozhovoru L. Janáčka a redaktora Venkova Josefa Puchmayera (z doby, kdy začala spolupráce s V. Dykem): "Kouzlo její (nové opery) spočívati bude ve skutečném nadsazování ve všem, čímž vzniká burleskní její ráz." Hollander⁶⁾ považuje Výlety za slabé dílo se slabým libretem, ale poukazuje na to, že množství postav, pestrost a pohyblivost dění propůjčují celku filmový element, kterého si byl Janáček vědom. Hollander dále: "Die beiden Mondakte sind eine Parodie, nicht allein auf Brouček und die Welt des vulgaren Behagens, die er verkörpert; mehr noch hat Sv. Čech die intellektualisierende und ästhetisierende Hohlheit einer bestimmten Kategorie der Prager Künstler mit ihren Posen und affektierten Klischees ironisiert".

Všichni autoři se shodují na odlišném pojetí druhého dílu bilogie i vznikem díla během jediného roku a podmíněním válečnými událostmi a shodují se na faktu Broučkových pozitivních protihráčů - husitů, jež v I. díle nemá. Vogel (1948) uvádí blízkost II. dílu bilogie ke Glagolské mši a komentuje fakt, že tu Brouček má pozitivní protihráče, podobně Vysloužil. Fr. Hrabál přirovnává tento díl k Vojckovi, B. Štědroň trochu příliš jednoznačně tvrdí, že zde Janáček "vyjadřuje hudbou svůj obdiv k husitství". Vogel cituje z Janáčkovy odpovědi Masarykovi, jemuž je dílo věnováno: "vedle hýření krásným tónem ujímá se i filosofie tónu". Velmi důležitou souvislost uvádí ve své monografii Hollander: "(Satire) - Sie wird nur eine Mahnung an die Zögernden, die leicht zufriedenen und Kompromißbereiten der eigenen Nation, so etwas wie eine nationale Selbstanalyse und Rechtfertigung. Darum hat Janáček das Werk auch dem Befreier des tschechischen Volkes, T. G. Masaryk, gewidmet." Pozoruhodný postřeh uvádí Tyrrell - a to, že Brouček nemá vojenský a národní element husitského hnutí jako Šebor a Bendl (Husitská nevěsta, 1868, Dítě Tábora, 1898).⁷⁾

Toto všechno a ještě mnoho dalšího bylo už o Janáčkových Výletech pana Broučka napsáno. Jeden podstatný detail však chybí: že Janáček nepsal svoje opery jenom nápěvkovou technikou, že využíval operního a vůbec hudebního výraziva konce 19. a počátku 20. století - a svých nápěvků.⁸⁾ - Když Brouček rozmlouvá Málince lásku k malíři Mazalovi, zpívá: "... Proč se taháte s takovým člověkem? Nic nemá, ničím není, ničím nebude...", v orchestru se ozve motiv - fanfára (s. 18 klavírního výtahu).



Je pak citován v I. dílu bilogie všude tam, kde přijde ke slovu potencionální rivalita Mazala, respektive na Měsíci Blankytného a jeho ideálů a Broučka a jeho majetku ve vztahu k Málince. "Ty vrahu našich blahých dnů, jenžs vyrval hadím drápem královnu mých snů" - zpívá Blankytný, když "bouře šílenství jím smýká", jak se zpívá vzápětí.⁹⁾ Hrdinská fanfára má svůj předobraz v Straussově Donu Quijotovi.¹⁰⁾

A nyní si uvědomme: dva díly bilogie psali dva různí autoři - totiž dva Janáčkové: ten první neúspěšný padesátník, zuřivě bojující o svou Pastorkyni v donquijotovském boji, o němž svědčí korespondence např. mezi Kovařovicovými dědici a Janáčkem, a ten druhý - úspěšný autor úspěšného díla, jež se líbilo i Richardu Straussovi a kvůli němuž se namáhali zástupci Universal Edition na výzvu Maxe Broda, podníceného impulzívním apelem Sukovým, přijet do Prahy a na Pastorkyňu se podívat. Jestliže Janáček pro symbol svého prvního zoufale bojujícího já zvolil motiv podobný Straussovu Quijotovi, v druhém díle, který vznikl během jediného roku, se už mohl stát fiktivním členem kolektivu. Jeho "ježatý humor, mající do sebe cosi skurilního" zmizel. Nemusel se už smát sám. Dostal se mezi své - i když nikoli husity.

Nám však na Výletech páně Broučkových kromě humoru zamýšleného zůstal navíc ještě humor nezáměrný a historická ironie. K tomu prvnímu: Husity charakterizují kromě Ktož jsou boží bojovníci ještě dva "poučené výtvoary Janáčkovy" - jak to charakterizuje Šeda: "Slyšte rytíři boží mají být přítom doprovázeny dudami. Proč? Šlo o lidový zpěv. V praxi

divadelní se ovšem nahrazují hobojem a klarinetem." Za druhé: když Lunobor, šéf měsíční sekce, uvidí poprvé Broučka v doprovodu Blankytného, táže se: "Kdo je tvůj podivný soudruh, lahodně mi zjev, v něm zdá se nekoluje našich luhů krev!"

Z citovaného fejetonu (viz pozn.1) uvádíme závěrem autentický humor Janáčkův, týkající se II.dílu Výletů páně Broučkových: "Ale z těch dávných dob známe Šárku Fibichovu, Libuši Smetanovu a pomoc blízkou toho, kdo tam d o l e ž i l a harmonisoval husitské zpěvy." (1)

- 1) V r. 1908 Janáček vyvinul úsilí o získání libreta, 1908-13 korespondoval s libretisty o I.dílu, který neustále opravoval až do r.1917, kdy začal korespondovat o II.díl, který během jediného roku dokončil. Janáček ve fejetonu o své opeře komentoval komplikovanou situaci vzniku libreta slovy: "spočítejme se, zme-li všeci". Viz: L.Janáček, Výlety Páně Broučkovy (Jeden do měsíce, druhý do XV.století). Lidové noviny XXV, č.351, 23.12.1917. Premiéra: 23.4.1920, dir. Ostrčil, režie: G.Schmoranz, výtvarník: Karel Štapfer.
- 2) Viz literatura.
- 3) Vogel (1948), s.68.
- 4) Pala, s.19.
- 5) Vogel (1948), s.225.
- 6) Hollander, s.113.
- 7) Tyrrell, s.131.
- 8) Stuckenschmidt píše (s.115-116): "Trotz der nationalen und lokalen Bindung sind die Stoffe durch sein Musik allgemein gültig geworden." Pak cituje Kabalevského z r.1950: "Die Musik der Oper läßt sich daran zweifeln, daß sie in das modernistische Flußbett der europäischen Musik ihrer Zeit gehört. Sie ist sehr aphoristisch und scheint fortwährend in kleine Stücke zu verfallen."
- 9) Č.105, klavírní výtah s.78-79, Wien-Leipzig 1919. Pořídil R.Veselý.
- 10) Viz J.Doubravová, Mister Brouček and Don Quijote. Brno 1988 - mezinárodní konference "Janáčkův Brunensia 88" (v tisku).

Literatura:

Acta Janáčkůviana I. Operní dílo L.Janáčka. Sborník příspěvků z mezinárodního symposia, Brno říjen 1965. Brno 1968. - Zejm. S.Přibáňová, Zum Libretto der Ausflüge des Herrn Brouček, s.123-4. - H.Stuckenschmidt, Betrachtungen zu L.Janáček's Brouček, s.114-16.

- J.Vysloužil, Hudobníci 20.storočia. Bratislava 1964, s.109-123.
- M.Brod, Leoš Janáček a jeho protivníci. Česká hudba XXXIV, 1930-31, s.115-16.
- M.Brod, Leoš Janáček. Život a dílo. Praha 1924.
- M.Černohorská, Výlety pana Broučka (text k gramofonovému kompletu). Praha 1962.
- Dílo L.Janáčka. Abecední seznam Janáčkových skladeb a úprav. Bibliografie a diskografie (ed. B.Štědroň). Praha 1959.
- H.Hollander, Leoš Janáček. Leben und Work. Zürich 1964.
- Leoš Janáček a soudobá hudba. Brno 1958. Zejm. Fr.Hrabal, K otázce tektoniky Výletů p.Broučka do XV.století, s.132-8.
- M.Očadlík, 2 kapitoly k Výletům pana Broučka na měsíc. Miscellanea musicologica XII, 1960, s.113-148.
- Obráz života a díla Leoše Janáčka. Prameny, literatura, ikonografie a katalog výstavy (ed. J.Racek). Brno 1948.
- F.Pala, Jevištní dílo Leoše Janáčka. Musikologie III. Janáčkův sborník. Praha-Brno 1955, s.61-210.
- S.Přibáňová, Operní dílo Janáčкова vrcholného období. Časopis Moravského muzea LXV, 1980, s.165-171.
- J.Šeda, Leoš Janáček. Praha 1961.
- J.Tymell, Mr. Brouček's Excursion to the Moon. Časopis moravského muzea LIII/LIV, 1968-9, řada II, s.89-124.
- J.Tyrrell, Czech Opera. Cambridge 1988.
- O.Šourek, Nová opera Janáčka. Hudební revue XIII, 1920, s.179-201.
- J.Vogel, Leoš Janáček dramatik. Praha 1948.
- J.Vogel, Leoš Janáček. Život a dílo. Praha 1963.

Laokoon ve výtvarném humoru a satirě 19. století

Lubomír Konečný

"Takového něco jaktěživ více nespatřím!" volá pobavený praktikant úvodem jednoho ze zápisků, které tvoří 7.část Nerudova Týdnu v tichém domě ze souboru Povídky malostranské, poprvé vydaného v roce 1867:

Pan president přišel do našeho oddělení pro nějaký akt. Vystoupil jednou nohou sám na žebřík, a když ji zas sundal, vstoupil na nohu pana Hlaváčka. Starý ten osel nechtěl ze samé úcty říci panu presidentovi, že mu stojí na noze. Připadal mně jako druhý Laokoon; v jeho tváři byla nesmírná bolest, a přec nezmizel s ní povinný, akademický úsměv nízkého úředníka. ... "Ah, pardon!" řekl pan president s milostivým úsměvem. Pan Hlaváček se ale belhal k svému stolku, usmívaje se v bolestech svých velkých, pravý vzor ušlechtilé dojemné plastiky. Ostatní mu jistě záviděli; kdo ví, kdy mu to prospěje!¹⁾

Tento satirický obrázek nedůstojných poměrů v nejmenovaném (poněvadž fiktivním) pražském úřadě nás uvádí do problematiky osudů slavné antic-
ké plastiky během posledních dvou staletí (obr. 9).²⁾ Tyto osudy samozřejmě jsou daleko komplexnější a mnohotvárnější než tento příspěvek může vzhledem k požadovanému rozsahu alespoň naznačit. Proto jsem v souladu s tématem tohoto zasedání z bohatého materiálu na téma "Laokoon po Lessingovi" vybral ty výtvarné a literární dokumenty, které osvětlu-
jí použití Laokoonta: (a) v humoru a satirě 19. a počátku 20.století;
(b) v českém umění a literatuře téhož období (přičemž se obě oblasti částečně i když ne úplně překrývají).

+

Vraťme se však k Janu Nerudovi. "Kousky zápisků praktikantových" jsou založeny na srovnání morálky a etiky spisovatelovy doby a klasického starověku. Neruda píše: "Nu snad jsou mezi těmi duševními tahouny v úřadě přece nějakí trojanští koňové: zevnitř dřevo a uvnitř Řekové."

Otevřme si je!" Toto otevření však vede k paradoxním závěrům: Úředník Hlaváček se sice zachoval jako "druhý Laokoon" - fyzickou bolest snáší bez jediného hlesnutí, ale stejně je to jen "starý osel", poněvadž pohnutky jeho chování jsou patolízalsky nízké a prospěchářské. Takovéto umělecké použití - nebo chceme-li: zneužití - proslaveného antického vzoru v zájmu společenské satiry či kritiky představuje typický případ tzv. i n v e r z e : Starší forma je během tohoto procesu přehodnocena tak, že dostává nový, někdy až zcela protikladný význam.³⁾

Charakter a míra Nerudou realizované inverze pak nejlépe vyniknou na pozadí Winckelmannova vysokého hodnocení věhlasné plastiky, které je nejpregnantněji formulováno v jeho díle Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst z roku 1755:

Všeobecným vynikajícím znakem řeckých mistrovských děl je konečně ušlechtilá prostota a tichá velikost, a to jak v postoji, tak ve výrazu. Jako mořská hlubina zůstává vždy klidná, byť povrch sebevíc běsní, tak se ve výrazu řeckých postav zračí při všech vášních velká a vyvážená duše. Tato duše se zrcadlí i v nejzazším utrpení ve tváři Laokoonta, a nejen ve tváři. Bolest, která se projevuje ve svalech a šlachách celého těla ... se přesto neukazuje ani na tváři, ani v celkovém postoji jako zuřivost. Hrdina nevyrazí strašný křik, jak zpívá Vergilius o svém Laokoontovi. Otevření úst to nedovoluje; je to spíš úzkostný a stísněný sten, ... Laokoon trpí, ale trpí jako Sofoklův Filoktetos: jeho utrpení nám proniká až do duše, ale přáli bychom si, abychom je dovedli snášet jako tento velký muž.⁴⁾

Tato slavná pasáž z pera apoštola novoklasicismu má janusovskou tvář. První je odvrácena do minulosti - ke 14.lednu 1506, kdy byl Laokoon v Římě objeven.⁵⁾ Sousoší bylo tehdy okamžitě identifikováno s dílem, které ve své Naturalis historia (XXXVI, 37) uvádí Plinius jako práci rhódských sochařů Agesandra, Polydora a Athenodora, a rychle se stalo předmětem neutuchajícího obdivu, kopírování, imitování a adaptování. V této roli paradigmatu antického, resp. řeckého sochařství nejenže přežilo nástup vědecké archeologie kolem poloviny 18.století s jejím požadavkem rozlišovat v dochované antické produkci řecké "originály" a římské "deriváty",⁶⁾ ale v již citované Winckelmannově pasáži se mu dokonce dostalo statutu morálního exempla. Právě toto normativní skloubení estetických hodnot s etickými - předznamenané již starší teorií umění, ale neúprosně nastolené až Johannem Joachinem Winckelmannem - vyprovokovalo v roce 1766 Gottholda Ephraima Lessinga k napsání jeho epochálního Laokoonta. Lessing, stejně jako Winckelmann, neupírá antické plastice její "ušlechtilou prostotu a tichou velikost" ("edle Einfalt, und stille Grösse"),⁷⁾

ale na rozdíl od něj tyto formální a výrazové kvality nevysvětluje imperativem stoického postoje k fyzické bolesti, nýbrž zásadními rozdíly v možnostech a cílech výtvarného umění a literatury. Tato úvaha "o hranicích malířství a poezie", jak zní podtitul Lessingova pojednání, polemicky navazuje na druhou, k budoucnosti přivrácenou tvář Winckelmannovy apoteózy Laokoonta. Vášnivá diskuse, již se zúčastnili takoví duchové jako Herder, Goethe a Schopenhauer,⁸⁾ pokračuje přes klasickou avantgardu první třetiny našeho století až do dnešních dnů. Ale to už je jiná kapitola! Podstatné však je, že díky těmto myslitelům se vytvořilo klima, v němž pouhé slovo "Laokoon" - ať označovalo konkrétní antickou plastiku nebo jen příslušné ikonografické téma - navozovalo nutnost metahistorického vyjádření se k zásadním teoretickým otázkám, které v roce 1766 nastolil Lessing. Úvahy o Laokoontovi se tedy opět vrátily do sféry umělecké teorie. Nelze si však neuvědomit, že tato profanace, způsobená vytržením tématu z kontextu mytologie, nezbytně vedla k perziflážím a trivializaci. Typický příklad poskytuje Dickensova Vánoční koleda z roku 1843, kde je k Laokoontovi přirovnán Scroog zápasící při oblékání se svými punčochami.⁹⁾

+

Jak se v této složité situaci k laokoontovskému tématu postavilo výtvarné umění? Celou škálu možných přístupů exemplifikuje jinak zcela atypická tvorba anglického vizionáře, malíře a básníka Williama Blakea.¹⁰⁾ Někdy na jaře roku 1815 vznikla jeho kresba reprodukováná o tři roky později ve 4. svazku Reesovy Cyclopaedie - dokumentární znázornění slavné antiky podle odlitku v londýnské Royal Academy. Ta pak posloužila za základ Blakeovy vlastní, velmi vzácné rytiny snad z roku 1818. Antický formální aparát je zde sice v podstatě zachován, ale téma je demytologizováno a v souladu s Blakeovou svéráznou filozofií dějin lidstva pomocí četných nápisů interpretováno jako "Jehova a jeho dva synové - Satan a Adam". Zcela opačný přístup představuje kolorovaná perokresba z doby kolem roku 1825, kde je totéž téma pojednáno bez jakéhokoliv formálního odkazu na slavnou antickou plastiku. Shrneme-li lekci těchto ukázek, vidíme, že se jedná o tři zásadně odlišné postoje: (1) o dokumentaci založenou na bezvýhradném akceptování formy i obsahu modelu; (2) o ideovou reinterpretaci tradované formy; (3) o formální reinterpretaci tradičního tématu.

+

Jen o málo později, ve třicátých letech 19.století, namaloval Antonín Gareis starší svůj Sen umělce (obr. 10).¹¹⁾ Laokoon zde figuruje mezi přízraky, které se mistrovi zjevují ve spánku u malířského stojanu. Je znázorněn v pozici slavné antiky, ale oblečený do zástěry, s ševcovským nožem ve zdvižené pravici a s botou na kolenou. Laokoon jako švec se objevuje také na Gareisově kresbě z roku 1853 v umělcově náčrtníku v Národní galerii v Praze a právě tento list nám zpětně pomáhá objasnit roli ševce na starším obraze (obr. 11).¹²⁾ Švec totiž patří do tradičního arzenálu satir na nekompetentní uměleckou kritiku, a to díky následující historce, kterou Plinius (Naturalis historia, XXXV, 84-85) vypráví o nejslavnějším malíři antického starověku, Apellovi:

Hotová díla vystavoval jako v krámě a skryt za nimi naslouchal kritice kolemjdoucích, aby z ní měl prospěch. Považoval lid za lepšího kritika než umělce. Říká se, že jednoho dne nějaký švec našel mizivou chybu v počtu kliček na botě Apellova obrazu. Když ji našel druhého dne opravenou, zpychl a začal uštěpačně vytýkat chyby na holeni. Apelles tím podrážděný vykoukl a vykřikl na něj, aby se držel ševcovského kopyta; z toho také vzešlo přísloví
Ne sutor ultra crepidam.¹³⁾

Na základě tohoto textu se švec jakožto nezpůsobilý umělecký kritik objevuje již v umění 16.století a prostřednictvím řady barokních znázornění Pliniovy pasáže se nevytratil ani z repertoáru umělců století osmnáctého (obr. 12).¹⁴⁾ Zdá se, že Antonín Gareis svým originálním ševcem Laokoontem aludoval na nekompetentnost akademické výuky založené na kreslení podle antik - té výuky, která jeho spící alter ego strašila i ve snu. Alegorický charakter této kresby ostatně dokládá i její evidentní vztah k 5.litografii z cyklu Künstlers Erdenwallen, který v roce 1834 vytvořil berlínský Adolf Menzel (obr. 13). Zobrazuje mladého adepta malířství, který pod dohledem svého profesora kreslí podle sádrového odlitku Laokoontovy hlavy. Werner Hofmann nedávno upozornil, že vlastní satirické poselství tohoto listu vyjadřuje zvláštní "symbolický objekt" v jeho popředí - stojánek s parukou a po něm vzhůru lezoucí hlemýžď.¹⁵⁾ Chtěl-li Menzel touto vtipnou zkratkou označit nabubřelý a k výsledkům jen pomalu směřující charakter akademické výuky, pak Gareis - nepochybně jím inspirován - umístil k nohám svého protagonisty cylindr s copovou parukou jako narážku na akademický Zopfstil. Opíraje se o pliniovskou tradici ševce-kritika a o Menzelovu litografii, Gareis vytvořil ikonograficky originální obrazovou satiru na stav umělecké výuky v Čechách ve 2.čtvrtině 19.století. Laokoon je zde využit se zcela specifickým záměrem jako nástroj satirické polemiky. Nejedná se tedy o pouhou perzi-fláž, ale - stejně jako u Nerudy - o inverzi; a ta je vždy záměrnou

ideovou reinterpretací.

Do této kategorie patří také ty práce, kde je Laokoon použit jako prostředek politického boje a znázornění sociálních konfliktů. Počátek této tendence je třeba hledat v satirické výtvarné publicistice poloviny 19. století. Časopis *Fliegende Blätter* přinesl v roce 1848 kresbu nadepsanou "Michel jako Laokoon v boji s diplomacií" (obr.14).¹⁶⁾ Michel, populární a obecně srozumitelná personifikace německého národa,¹⁷⁾ je zde znázorněn v laokoontovském zápase s hadem, který doslova podvazuje jeho úsilí o odpor a svobodu. Z téhož roku a z anglického časopisu *Punch* je ztvárnění Johna Bulla Skotska a Walesu jako Laokoonta a jeho dvou synů rdoušených daněmi - třemi hady vytvářejícími písmena L, S a D, která však neoznačují oblíbenou drogu, nýbrž libru, shilling a dime (obr.15).¹⁸⁾ O dvacet let mladší je obdobně koncipovaná, ale dosud ne zcela přesně dešifrovaná Daumierova kompozice, kterou v dubnu 1868 zveřejnil francouzský list *Le Charivari* (obr.16).¹⁹⁾ Hadi jsou tentokrát označeni nápisy: "římská otázka", "orientální otázka" a "fenianismus". A konečně v dubnu 1872 jsou v berlínském humoristicko-satirickém týdeníku *Kladderadatsch* znázorněny "Quartals-Leiden" soudobého Laokoonta, sevřeného šrouby daní, poplatků, zvyšujících se cen apod. (obr.17).²⁰⁾ Do této skupiny politicky aktualizovaných Laokoontů se čestně řadí obrázek, který v roce 1863 otiskly pražské *Humoristické listy* (obr.18).²¹⁾ Antický hrdina je zobrazen věrně dle vatikánského sousoší, tj. bez trivializujícího soudobého oděvu, ale pomocí nápisů byl přeměněn v "Laokoonta našeho století". Jednotlivé figury znamenají Ameriku a její Sever a Jih; hadi jsou vysvětleni jako "Urputnost" a "Nesvornost".

Můj příspěvek by zde mohl skončit - a to konstatováním, že 19. století vytvořilo na základě laokoontovského schématu razantní formuli společenské satiry a kritiky - formuli, která díky svému původu v antickém mýtu snadno a srozumitelně tematizovala nejružnější sociální a ideové konflikty a problémy. Proto si nedokážu závěrem odpustit alespoň tři ukázky ze století dvacátého.

Německý humorista Thomas Theodor Heine publikoval v roce 1934 kresbu, která antický mýtus blasfemicky transformovala ve vystoupení artistické skupiny "The Three Laokoons", která ke své "hadí drezúře" používá požární hadici (obr.19).²²⁾ Zatímco toto dílko můžeme zcela jednoznačně situovat do oblasti kresleného humoru, je skupina laokoontovských prací, které v 60. a 70. letech vytvořil vídeňský super-realista Rudolf Hausner, koncipována jako kritika přetechnizované civilizace (obr.20). Sám autor komentuje vznik a význam jednoho z nich takto:

Ich muß das Phänomen Technik immer wieder bearbeiten. Ich erinnere mich noch genau an meinen ersten Flug. Wir befanden uns in einem Schlechtwettergebiet. Die Tragflächen unter meinem Fenster fingen

an, bedrohlich zu vibrieren und zu schwanken. In diesem Augenblick fiel mir Laokoon ein. ... Mein "Laokoon" des technischen Zeitalters hat nicht mehr die Schlange sondern einen Plastikschauch. Laokoon ist ein Warner. Ich versuche, meine Zeit zu warnen. Ich sehe die Technik als Trojanisches Pferd, als Gefahr und auch als technischen Fortschritt. Für mich gibt es kein Absentieren, sondern wir müssen die Technik humanisieren.²³⁾

Obdobné varování představuje také karikatura Zdeňka Žáčka, kterou prosím přijměte jako Laokoontův posmrtný příspěvek k dnes tak aktuální problematice ekologie (obr.21).²⁴⁾

(Tato přednáška vychází z obsáhlého materiálu shromážděného v souvislosti s přípravou větší studie s pracovním názvem "Laokoon po Lessingovi". Dr. V.Lahodovi a dr. R.Prahlovi jsem přátelsky zavázán za upozornění na obr. 19 a 18.)

- 1) J.Neruda, Týden v tichém domě, č.VII: Kousky zápisů praktikantových, v: Povídky malostranské. Praha 1957, s.42. - Z početné literatury k nim, zejména z pera E.Hermanové, srov alespoň následující tři studie: O umělecké výstavbě Povídek malostranských. Slavia XXXIV, 1965, č.1, s.83-104. - Smích povídek malostranských z hlediska jejich literárněhistorického kontextu (Neruda a Dostojevskij). Česká literatura XXXII, 1984, s.24-37. - Kletba žurnalismu v Povídkách malostranských. Tamtéž XXXVII, 1989, s.16-32.
- 2) Literatura k Laokoontovi a jeho působení na renesanční a pozdější umění je obrovská. Pro účel této studie však viz zejména: M.Bieber, Laokoon: The Influence of the Group since its Rediscovery. New York 1942. - L.D.Ettlinger, Exemplum doloris: Reflections on the Laocoön Group, v: De artibus opuscula XV: Essays in Honor of Erwin Panofsky. New York 1961, s.121-126. - M. & R. Hertl, Laokoon: Ausdruck des Schmerzens durch zwei Jahrtausende. München 1968. - W.Oechslin, Il Laocoonte, o del restauro delle statue antiche. Paragone XXV, č.287, 1974, s.3-29. - H.W.van Helsdingen, Laocoön in the seventeenth century. Simiolus X, 1978-79, s.127-141. - F.Haskell & N.Penny, Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500-1900. New-Haven-London 1982, s.243-247, č.52. - G.Daltrop, Die Laokoongruppe im Vatikan. Ein Kapitel aus der römischen Museumsgeschichte und der Antiken-Erkundung. Konstanz 1982. - H.-W.Kruft, Metamorphosen des Laokoon. Ein Beitrag zur Geschichte des Geschmacks. Pantheon XLII, 1984, s.3-11.

- P.P.Bober & R.Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture: A Handbook of Sources*. London-Oxford 1986, s.152-155, č.122. Pro další literaturu do roku 1977 viz L.Konečný, *Rubensovo Umučení sv.Tomáše: Ikonografický komentář*. Umění XXVI, 1978, s.211-247, zejm. 228 (pozn.11 a 12) a 232 (pozn.41, 42 a 46). - N.B. Náš obr.9 zachycuje Laokoonta před rekonstrukcí z poloviny 50.let, která změnila pozici jeho pravé ruky. Viz F.Magi, *Il ripristino del Laocoonte* (Atti della Pontificia Accademia Romana di Archaeologia, 3.ser., mem.IX). Roma 1960.
- 3) K tomuto procesu viz K.Herding, *Inversionen. Antikenkritik in der Karikatur des 19.Jahrhunderts, v.: Karikaturen: Nervöse Auffangsorgane des inneren und äußeren Lebens* (ed.K.Herding & G.Otto). Gießen 1980, s.131-171 (k Laokoontovi s.132-134).
 - 4) J.J.Winckelmann, *Dějiny umění starověku. Stati* (přel.J.Stromšík). Praha 1986, s.273-274. Srov.také příbuznou pasáž z díla *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764): Tamtéž, s.223-224.
 - 5) K tomu viz alespoň C.C.van Essen, *La découverte de Laokoon* (Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, n.s. XVIII, nr 12). La Haye 1955.
 - 6) A.D.Potts, *Greek Sculpture and Roman Copies, I: Anton Raphael Mengs and the Eighteenth Century*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XLIII, 1980, s.150-173 (s častými odkazy na Laokoonta).
 - 7) K této klíčové charakteristice viz W.Stammler, "Edle Einfalt". *Zur Geschichte eines kunsttheoretischen Topos, v: Werte und Werke: Bruno Markwardt zum 60.Geburtstag*. Berlin 1961, s.359-372 (přetištěno v: *Týž, Wort und Bild*. Berlin 1962, s.161-177).
 - 8) Viz U.Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*. Wien-Düsseldorf 1966, s.76-88 (kap.IV: Der Laokoon-Streit). - A.D.Potts (cit. v pozn.6), *passim*. - H.-W.Kruft (cit. v pozn.2), s.10.
 - 9) Ch.Dickens, *A Christmas Carol, v: The Works* (ed. A.Land). New York 1897, vol.18, s.91. Na tuto pasáž poukázali F.Haskell & N.Penny (cit. v pozn.2), s.243-244.
 - 10) Následující údaje se opírají o dále citované práce, kde je také možno nalézt příslušná vyobrazení: G.Keynes, *William Blake's Laokoon*. Paris 1976. - M.Butlin, *William Blake* (kat.). London 1978, s.145-146, č.315 a 316. - W.Juszcak, "Laokoon" Blakea, v: *Týž, Fakty i wyobrażenia*. Warszawa 1979, s.84-105. - S.Howard, *William Blake: The Antique, Nudity, and Nakedness: A Study in Idealism and Rebreasion*. *Artibus et Historiae* III, č.6, 1982, s.117-149, zejm.119-122.
 - 11) Státní zámek Jaroměřice n.R., nové inv.č. J-9175. Srov.R.Prahl, *Umělec, jeho ateliér a jeho umění: Téma českého malířství 19.století*

- (kandidátská disertační práce). Praha 1986, sv.I, s.49-50; sv.II, s.23-24, pozn.103 a 104; obr.66. - Týž, Josef Mánes, Umělcův sen, v: Proudý české umělecké tvorby 19.století: Sen a ideál. Praha 1990, s.92 a 97 (pozn.10 a 12), obr.16.
- 12) Praha, Národní galerie, inv.č. K 19408/20. Srov. R.Prahl 1986 (cit. v pozn.11), sv.I, s.115; sv.II, s.50 (pozn.210) a 68-69 (pozn.291); obr. 88.
 - 13) Plinius starší, Kapitoly o přírodě (Naturalis historia; přel.J.Němeček). Praha 1974, s.275.
 - 14) Praha, Národní galerie, inv.č. O 1206. Srov. J.Slavíček, Na okraj výstavy rakouského barokního umění ze sbírek Národní galerie v Praze. Umění XXVII, 1979, s.550 (obr.5) a 551. - Dosud neexistuje žádná specializovaná ikonografická studie o tomto tématu; pro několik dalších příkladů viz G.Cavalli-Björkman, The Muehlich "master piece" in Solna Church, Sweden. Nationalmuseum Bulletin XIII, 1989, s.72, obr.5. - T.DaCosta Kaufmann, The Nature of Imitation: Hoefnagel on Dürer. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 82/83 (NF XLVI/XLVII), 1986/87, s.170, obr.177. - L. Konečný, Zeuxis in Prague: some Thoughts on Hans von Aachen, v: Prag um 1600: Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. Freren 1988, s.150, 151 (obr.8) a 154 (pozn.16). - B.Wind, The Last of the Tail Piece: Hogarth and Apelles. Source VIII, 1984, č.3, s.12-15.
 - 15) W.Hofmann, Menzels verschlüsseltes Manifest, v: Menzel der Beobachter (kat.). München 1977, s.31-40, zejm.35 (pod jiným názvem otištěno také v: Beiträge zum Problem des Stilpluralismus. München 1977, s.141-148. - Týž, Bruchlinien: Aufsätze zur Kunst des 19.Jahrhunderts. München 1979, s.201-213 a 266-267).
 - 16) Fliegende Blätter VII, č.162, 1848 (2.Hälfte), s.144. Srov. Courbet und Deutschland (kat.). Hamburg 1978, s.81, obr.13. - K.Herding (cit. v pozn.3), s.133 (obr.1) a 134.
 - 17) Viz K.Riha, Des deutsche Michel. Zur Ausprägung einer nationalen Allegorie im 19.Jahrhundert, v: Karikaturen (cit. v pozn.3), s.186-205.
 - 18) Punch XIV, 1848, s.162. Srov. K.Herding (cit. v pozn.3), s.133 (obr. 12) a 134.
 - 19) Le Charivari, avril 6, 1868, Srov. K.Herding (cit. v pozn.3), s.162, pozn.11. Kresba figuruje v celé řadě katalogů; viz např. Honoré Daumier 1808-1879: Bildwitz und Zeitkritik (kat.). Münster 1978/79, č.350. - Honoré Daumier: Kunst und Karikatur (kat.). Bremen 1979/80, č.122. Pro Daumierovy názory na antiku viz K.Herding, Daumier critique des temps modernes. Recherches sur l'"Histoire Ancienne". Gazette des Beaux-Arts 6. ser.CXIII (CXXXI), 1989, s.29-44.

- 20) Kladderadatsch XXV, č.16, 7.April 1872, s.64. Srov. M.& R. Hertl (cit. v pozn.2), obr. 38. - K.Herding (cit. v pozn.3), s.162, pozn.11.
- 21) Humoristické listy V, č.19, 1863, s.153 (sign.FZ).
- 22) Th.Th.Heine, Das spannende Buch. M.-Ostrau 1934, s.57.
- 23) Jedna z celé řady umělcových autointerpretací, jak ji cituje Ch.Wilhelmi, Handbuch der Symbole in der bildenden Kunst des 20.Jahrhunderts. Frankfurt-Berlin 1980, s.239. Hausner je autorem celé řady obrazů a grafických listů na laokoontovské téma; pro některé z nich viz H.Mayr, Rudolf Hausner (kat.). Wien 1979, č.31, 32, 34 a 56.
- 24) Dikobraz XXXI, č.39, 2.října 1975, s.4.

Francouzská veselohra v kontextu české opery

Smetanovy Dvě vdovy

Marta Ottlová - Milan Pospíšil

O vážném tématu začněme nevážně. Vzpomínáme si na jednu kresbu od Neprakty: dva muži stojí před divadelní cedulí s oznámením Lehárový Veselé vdovy a komentují: "Takovou dneska nenajdeš, leda tak rozvedenou se dvěma závazky." Tato anekdota svou paralelou k dnešku vystihuje jedno z frekventovaných divadelních témat 19. století - mladá vdova.

Jaké předpoklady dávala látka veselohernímu pojednání? Sama skutečnost, že jde o mladou vdovu po starém manželovi, čímž je dáno, že šlo o nerovný sňatek nikoli z lásky, nýbrž z přinucení popř. z vypočítavosti, oslabovala, ne-li vylučovala vážný moment opravdové věrnosti a smutku; a pokud byl přece exponován, tedy jako dočasný a nepřirozený stav, jenž nachází své přirozené zakončení v opravdové lásce a novém sňatku. Vdovství otevíralo prostor k nastolení otázek ženské emancipace, a to opět jako přechodného stádia, které se dobrovolně zakončuje příchodem nového ženicha. Konečně vdovský stav umožňoval předvést ženu - v souladu s dobovým morálním kodexem přísně rozlišujícím mezi neprovdanou, vdanou a ovdovělou ženou - jakožto aktivní element v svobodném navázání nového partnerského vztahu.

Bohatý materiál k posouzení různých pohledů na komiku, kterou vytěžilo 19. století z tohoto tématu, nám pozoruhodným způsobem může nabídnout jediné dílo: *Les deux veuves*, Comédie en un acte en prose par Félicien Mallefille, poprvé uvedená v Paříži v Théâtre-Français 14. května 1860.¹⁾ Včetně francouzského originálu můžeme pracovat celkem s osmi podobami této veselohry, z nichž dobrá polovina vznikla v českém prostředí a obrací se k českému publiku. A ta nás také pochopitelně bude zajímat nejvíce.

Konkrétně tedy půjde o srovnání francouzského originálu s německým překladem od Augusta Fresenia, který vyšel ve Frankfurtu dva roky po premiéře, v roce 1862,²⁾ a s překladem Alexandra Bergena,³⁾ který se hrál téhož roku 1. dubna ve Vídni a již 24. června v pražském Stavovském divadle. V Prozatímním divadle se *Dvě vdovy* provozovaly od 25. srpna 1868⁴⁾ v českém překladu Emanuela Züngla.⁵⁾ Ten ho přepracoval na libreto ke

stejnojmenné Smetanově opeře, poprvé uvedené v Prozatímním divadle 27.března 1874.⁶⁾ Po třech letech libreto na žádost skladatele přepracoval a doplnil, tak jak odpovídá druhé verzi opery provedené tamtéž 15.března 1878.⁷⁾ Smetanovu operu pak v letech 1881-82 přeložil a adaptoval nejprve pro hamburskou scénu, pak pro vydání klavírního výtahu Rodrich Fels.⁸⁾ Různé podoby Dvou vdov v 19.století v našem případě uzavírá Václav Juda Novotný, který operu - podle vlastních slov - "nově upravil" pro Národní divadlo v roce 1892.⁹⁾ Rozdíl v akcentech, které jednotlivé transformace kladou v látce původní francouzské veselohry, nám vypoví o nárocích různé doby a různých prostředí, jimiž dílo procházelo, samozřejmě prostředkovaných osobností překladatele resp. libretisty či upravovatele a daných rozpětím žánru mezi konverzační veselohrou a komickou operou.

Pro přiblížení výchozí situace Mallefillovy veselohry můžeme použít slov Jana Nerudy: "Karolina a Laura, mladé dvě vdovy po starých mužích, žijí společně na venkově. Prvnější libuje sobě v nabyté nyní samostatnosti, aniž by se vzdávala myšlenky na sňatek druhý, je veselá a vtipná; Laura pak neodložila vzdor dvouletému již vdovství posud smutečného šatu, mníc se k věčné věrnosti zavázanou, hledí na vše prismatem smutku svého. Vlastní příčinou smutku jejího je utajený vnitřní boj, milujeť již dávno šlechtice Edmonda de Brenne, který ji zas miloval co paníčku, ač tenkrát neopovážil se jí ani přiblížit."¹⁰⁾

Základní myšlenka komedie se opírá o klasickou "školu milujících" a "školu žen" zkomponovanou jako "škola hrou". Tato "hra" či "komedie" se rozehrává kolem smutné vdovy, aby si prostřednictvím intriky svého nápadníka a své sestřenice, veselé vdovy, uvědomila svůj pravý cit. A tak "mladičká vdova, již jsme byli na počátku viděli v smutečném šatě vlněném ... oblekne se v nádherný šat barvy růžové, aby započala život nový ..." To už ovšem není citát z Nerudovy kritiky, ale z referátu o komedii francouzských autorů Meilhaca a Halévyho *La veuve*,¹¹⁾ nicméně nám naznačuje frekvenci užití motivu a jeho ustálené doprovodné symboliky v dané době. Jako Mallefillova Laura "entre ... en toilette de bal, robe rose décolletée, des fleurs au corsage et dans les cheveux",¹²⁾ tak i Smetanova Anežka vstoupí do závěru opery "v růžových bálových šatech s květinami na prsou a ve vlasech".¹³⁾ Mallefillova zápleтка se počíná rozvíjet v okamžiku, kdy Edmond de Brenne se dostane do vytoužené blízkosti smutné vdovy Laury tak, že přestrojen za falešného pytláka vtáhne do své hry veselou vdovu Caroline, která dá příkaz k jeho předvedení hajným, aby s ním byla sehraána hra na soud.

Právě na příkladu této soudní scény můžeme názorně sledovat charakteristické posuny francouzského originálu, k nimž dochází v konverzační rovině komedie, která je hlavním nositelem komiky v této veselohře.

Francouzská Caroline zesměšňuje v soudní parodii jak bývalého manžela - prezidenta soudu - a v narážkách i názorným předehráním jeho role vy- hrocuje předtím v rozhovoru s Laurou jako sdělení slovně exponovaný od- sudek konvenčního formálního manželství, tak se vysmívá měšťanské jus- tici a policii. Emancipační snahy, jež Caroline ztělesňuje, míří nad pouhou "ženskou otázku", účtování s nemorálními a zkorumpovanými insti- tucemi má širší záběr. I zdánlivě střízlivé a pragmatické dialogy se za- ostřují replikami, jejichž vtip sahá od slovních hříček po politické aforismy. Z hlediska divadelní tradice sdílí Caroline výsadu intrikána, osnujícího dramatickou zápletku, tj. ovládá okolí pronikavým důvtipem. Překonává i vtipnost rovněž intrikujícího milovníka a je mu tím nadřazena.

Německá verze Freseniova se zřetelně obrací na tzv. "Bildungsbür- gertum", apeluje na jeho literární vzdělání. Nejfrapantnějším dokladem je nahrazení původních Mallefillových veršů, které Edmond poslal Lauře jako vyznání, Goethovou básní. Při předčítání této básně je na divákovi, zda "Nähe der Geliebten" pozná.¹⁴⁾ Podstatně se rozhojňují literární a dramatické citáty a pomocí postavy hajného, který ničemu nerozumí, se nastolují nejen další humorné situace, ale předvádí se společenská nad- řazenost vrstvy schopné konverzace tohoto druhu. Zároveň parodickým vy- užitím citátových narážek se tu překračuje pouhá aktualizace s ohledem na jinou čtenářskou zkušenost německého publika a - nepochybně i díky pruské cenzuře, liberálnější než rakouská - zvýrazňuje se satira poli- cie a soudnictví.

Rakouský překlad Bergenův naopak pozměňuje Mallefille pouze tam, kde by nesrozumitelnost narážky způsobená neznalostí francouzského kon- textu oslabila vtip duchaplné konverzace. A právě tyto odchylky také dokazují, že Emanuel Züngel - na rozdíl od tvrzení vydavatele kritické edice libreta M.Očadlíka¹⁵⁾ - nepřekládal z francouzského originálu, ale měl za předlohu právě překlad Bergenův. Tyto skutečnosti nám potvr- dí příklad hned z prvního výstupu, kde Caroline shrne nenapravitelnost Lauřina truchlení, vyjevující se v jejich expozičním dialogu, do ironic- ké rady: "Si tu es incurable, déguise-toi en tragédie, et va te présen- ter à l'Académie."¹⁶⁾ Bergen pro srozumitelnost modifikuje její repliku takto: "Wenn Du wirklich nicht zu heilen bist, so kleide Dich als Tra- gödie und begeistern (!) einen jungen Dichter."¹⁷⁾ Závislost na Berge- novi vidíme z Zünglova českého přetlumočení: "Nejsi-li vůbec k napra- vení, pak se přistroj za tragedii a nadchni některého mladého básníka."¹⁸⁾ O Zünglově veselohře a ještě pak více libretu vcelku platí, že se tu objevuje ve srovnání jak s originálem, tak oběma zmíněnými překlady výrazná tendence ke zmírnění satirických a parodických ostnů, k otupění duchaplné konverzace a slovní komiky a k posunu charakterů od velkoměst- ského stylu k usedlé solidnosti.

Abychom si názorně ukázali naznačené difference na několika příkladech, vraťme se ještě jednou ke shora zmíněné soudní komedii s falešným pytlákem. Poté, co hajný překypující horlivostí z vlastní iniciativy sestavil stupidní popis pachatele, francouzská Caroline ho čte a komentuje: "Taille ordinaire, cheveux ordinaires, sourcile ordinaire, front ordinaire. ... Voilà la justice bien informée."¹⁹⁾ Německá vdova obrací komentář přímo proti policii: "Jetzt ist die Polizei wirklich vortrefflich unterrichtet, - wie gewöhnlich!"²⁰⁾ Česká Karolína odbývá popis bez narážek na soudnictví nebo policii, jen dobrácky podotkne: "Tys tomu dal!"²¹⁾ a chybějící pointu pak v operním libretu nahrazuje spíše opačně působícím výslovným upozorněním na směšnost popisu: "ha, toť popsaní je k popukání!"²²⁾ A podobně se proměňuje třeba satirická narážka na četnictvo vyslovená francouzským hajným prahnoucím po moci: "Mais un simple garde particulier ne peut que verbaliser, ou taper, quand il n'y a pas de témoins. Pour avoir le droit d'arrêter, il faut être gendarme. Sont-ils heureux, ces gendarmes-ci. J'ai manqué mon état."²³⁾ Český hajný si jen povzdechne: "Chytit toho ptáčka nesmím, poněvadž nejsem četníkem. Škoda!"²⁴⁾ A do třetice: Francouzský Edmond se sám při výsledku prohlašuje za zahaleče a literáta: "L'état des gens qui ne font rien: homme de lettres."²⁵⁾ Freseniův Edmond je výhradně literát a tímto faktem se motivují ironické komentáře jeho překvapující zámožnosti - má 30 000 renty. V české veselohře nemá Edmond stav ani pohoršlivý (zahaleč) ani podezřele nejistý (literát), nemá stav žádný: "Stav? K čemu stav? Avšak chcete-li - jsem milovníkem básnictví,"²⁶⁾ prohlašuje. V operním libretu se milovníku vedle zachovaného charakteru dostává ještě i náležitého společenského postavení, příslušejícího ideálnímu reprezentantu českého salónu. Ladislav Podhajský je statkář, ovšem píšící básně, a sám se charakterizuje: "Statek mám - napište občan řádný."²⁷⁾

Nejen změna společenského postavení, ale i změna jména Edmond de Brenne na Ladislav Podhajský nás blíže přivádí ke Smetanově opeře. Již při premiéře první verze opery soudobá kritika i obecnost uvítaly, že francouzské látce se tu dostalo přenesením do Čech národního rázu a Smetanovi se podařilo "eleganci francouzského slohu konverzačního převést na půdu ryze českou".²⁸⁾ Zatímco doba se v opeře jednoznačně orientovala na ta místa, která mohla především obsadit národními pocity, později se k zásluhám textu se zjevnou tendencí - bez přihlédnutí k literárnímu - připisovalo Zünglovo údajné vypointování předlohy aktuálními narážkami na soudobé české poměry.²⁹⁾ V předchozím jsme však naznačili, že rozhodující "počeštění" veselohry se odehrálo už v Zünglově překladu činoherním, v redukci humorných, satirických a ironických až frivolních momentů nesených rovinou duchaplné konverzace a jejím přizpůsobením tehdejší představám českého salónu a zřejmě i možnostem jejich prezentace.

Dvě vdovy se od počátku považují za první českou komickou operu salonní ve shodě s intencí Smetanovou, jíž se chopila publicistika a kterou skladatel naposledy verbalizoval v dopise Ludevítu Procházce z 21. února 1882 takto: Byl to pokus napsat operu "v takové podložce textové a takovým slohem hudebním, aby elegance salonní s něžností a ušlechtilostí hudby spojeny byly."³⁰⁾ Přesto se prosadila také v tomto díle ta idea národní opery, hledající národní charakter v lidových scénách, v těch scénách, v nichž se mohla dobře uplatnit národní couleur locale. Proto Züngel se Smetanou zarámovali i tuto komorní záležitost už v první verzi sbory venkovské mládeže, které za účasti dobro-
 tivé - jak lid zpívá - "pajmámy" předvádějí obžínkové obyčeje (součas-
 ně tak v obřadu divadelně zpřítomňují "samostatnou vládu" emancipované Karoliny) a nakonec v tanečním finále, v té době typickém pro francouzskou operetu (opéra bouffe), si zatančí polku. Sbor, stojící mimo děj, jehož radost je motivovaná samotnou veselostí obžínek, se může v závě-
 ru spojit s protagonisty příběhu radujícími se nad jeho šťastným vy-
 ústěním alespoň tak, že je ve finálním jásotu zapojí do tance. K ohla-
 sovým textům sborů uvedl Züngel v rukopisu libreta pro orientaci i pří-
 padně vhodné nápěvy lidových písní z Erbenovy sbírky.³¹⁾ Smetana jako
 východisko pro střední část úvodního sboru (Allegro moderato, 2/4,
 F dur) k textu "To jsou dobré zlaté časy ty zlaté obžínky" využil první
 z doporučených nápěvů: Erben č. 109 Obžínková, rovněž v závěrečném sbo-
 ru (Moderato, 2/4, G dur) můžeme sledovat ohlas druhého doporučeného ná-
 pěvu: Erben č. 560.³²⁾

Zmíněná národní couleur locale spolu s počestěním vlastních i míst-
 ních jmen a se sporými současnými aktuálními narážkami, které Züngel
 v souladu s tradicí jak starší opéra comique, tak opéra bouffe uplatnil
 v Karolinině vstupní árii příznačně formované stroficky jako "couplets"
 (v první verzi charakteristicky označené jako "Píseň"), sloužila k za-
 kotvení děje v českém prostředí, přímo tím sdělenému divákovi. Jestliže
 v této souvislosti J. Jiránek píše v poslední monografii o Smetanově
 operní tvorbě, že "výsledným dramaturgickým efektem je, že děj Mallefil-
 lovy činoherní předlohy, původně anonymně salonně kosmopolitní, je za-
 sazen do zcela konkrétního sociálně historického prostředí českého ven-
 kova druhé poloviny 19. století,"³³⁾ a necháme-li stranou rezidua soci-
 álně třídního postoje, která nejen sem vnáší, je zřejmé, že zcela opo-
 menul rozdíly vyjadřovacích prostředků dané žánrem původní Mallefillovy
 předlohy a komické opery Smetanovy. Konstatovali jsme už, že česká ver-
 ze činohry výrazně oslabila nebo docela vynechala místa nesoucí duchapl-
 nou komiku předlohy v plánu konverzace, která právě zakládala její fran-
 couzský esprit (jejž se Bergenův překlad, tedy Zünglovo východisko, sna-
 žil věrně tlumočit), a nelze proto mluvit o kosmopolitismu Mallefillovy

hry ve smyslu Jiráňkově. Zatímco však v Zünglově veselohře lze v tomto směru hovořit o podstatném ochuzení originálu, lze říci, že si na druhé straně tím Züngel zároveň otevřel cestu k libretnímu zpracování a možnost dotvořit předlohu jako podklad vlastně pro první českou tzv. literární operu. Dramaturgická konstrukce konverzačního kusu, která klade důraz na detaily dialogu a v níž jakkoli překvapivé (a pro operu vhodné) situace jsou hlavně podnětem pro slovní souboje, které způsobují, se ve své podstatě do značné míry příčí opernímu zpracování. Oproštěním předlohy se tak Zünglovi zvýraznily právě ty scénické a dramatické konfigurace, které se mohly stát smysluplným základem první verze libreta.

Jestliže jsme tedy viděli už v české verzi veselohry významnou tendenci k oslabení či vynechání míst nesoucích duchaplnou komiku předlohy, lze říci, že v opeře se tento posun sice ještě prohlubuje, má ovšem jiné motivy; a současně se tu objevuje snaha nahradit původní komiku komikou jinou, řekněme operní a "českou". Züngel obdivuhodně dokázal vycítit v činohře ony prchavé okamžiky, které dovozovaly z hlediska opery efektivně uplatnit kontemplaci postavy v árii resp. postav v ansámblu a s dramaturgickou jistotou založit operní celek. Využil k tomu zčásti původních monologů k expozičním strofickým áriím (o Zünglově intenci vypovídá i jejich označení jako píseň či blíže specifikovaná píseň = "Píseň o mumlání" nebo přímo jako "Couplet"). Jednak v situačně příhodných okamžicích vytvořil Züngel Smetanovi vhodný textový podklad pro hudební rozvinutí afektu v lyrické árii či kontemplativním ansámblu. A právě tyto partie přispěly k významnému zlyričtění původní veselohry, tak jak to posléze z pohledu celého vývoje odpovídá Smetanovu konceptu komické opery.

Do předního plánu v libretu se dostává ona "hra", inscenovaná kolem truchlící Anežky, která ji má prostřednictvím prožitku situací, do nichž je vmanipulována, přivést k poznání a přiznání pravdy o sobě samé. Právě skutečnost skrytá pod touto "komedií", její vnitřní reflexe, se stává předmětem operního vyjádření v áriích a ansámblech. A to také určuje jejich povahu, a proto také v první konfrontaci všech postav, v soudní scéně, může být, jak to vyžaduje opera, ihned ozřejmena jejich konfigurace. S tímto záměrem Züngel rozšířil předlohu o verše, v nichž falešný pytlák Ladislav pomocí baladického příběhu lovce stíhajícího milovaný přelud prozradí své city i jádro dramatické zápletky a poukáže tak ke skrytému významu situace a celé hry, aniž však poruší rozehranou hru a odhalí svou masku. Smetana tuto intenci prohloubil zhudebněním textu jako expoziční balady.³⁴⁾ Naznačenému smyslu odpovídá i Zünglovo další rozšíření textu o partie pro kontemplativní ansámble, které Smetana ve většině využil, a rovněž podstatné rozšíření činoherního monologu

Anežky ve II. dějství na klíčovou árii pro vyjádření jejího vrcholného pohnutí. Tato jediná introspektivní árie celé opery nasazuje také jako jediný sólový zpěv Anežky v dramaturgicky efektivním momentě, kdy po předchozím potlačování jejího nitra (Züngel tu zachoval a zužitkoval dramatický kalkul předlohy) se cit definitivně prodere na povrch a Anežku dovede k prohlédnutí pravdy o sobě; což je zároveň předpokladem k rozuzlení hry, která s ní byla sehraána. Smetana v tomto okamžiku píše nejrozsáhlejší dvouvětou árii vůbec v celém svém díle (v partituře příznačně jako jediný sólový zpěv Smetanou nadepsána Recitativ a arie), jejíž forma mu v celku opery, vycházející z tradice opéra comique a střídající mluvenou prózu s uzavřenými hudebními čísly, umožnila vypracování rozsáhlé afektivně rozrůzněné a vyvíjející se plochy.³⁵⁾

Vrátíme-li se k dobové kritice, reflektující i postoje obecnstva, charakterizovaný rozměr Zünglova a Smetanova pojetí Dvou vdov našel nejmenší pochopení. Tendence k "zvážnění" byla sice v této době u francouzské opery s mluveným dialogem (opéra comique) obecná, ale kritika měla zřejmě před očima stále ještě více starší podoby dialogické komické opery Auberovy, Héroldovy apod. Jiná část kritiky naopak ve vnějškové podobnosti s opéra comique (v přítomnosti uzavřených čísel spojených mluvenou prózou) spatřovala odklon od Smetanovy cesty za prokomponovaným hudebním dramatem v té době považovaným touto kritikou za jedinou možnou cestu pokroku. Naproti tomu obecnstvo bylo jednotné a svorně aplaudovalo především části, které mohlo obsadit národními pocity. V jednom se pak kritika a obecnstvo shodly úplně, když zejména v druhém jednání postrádaly dostatek humorných rozmarných výjevů. A odtud začíná cesta úprav opery, která měla společného jmenovatele ve snaze rozhojnit komické momenty.

Úpravy počal sám skladatel. Vyšel tu vstříc přáním části kritiky a postupoval ve stejném duchu jako při přepracování Prodané nevěsty. Jednak odstraněním mluvené prózy a dokomponováním recitativních partií vyhověl požadavku prokomponované opery. Tím se ovšem v důsledku převedení prózy do rýmovaných veršů Zünglova rezidua duchaplné konverzace dále zredukovala na často nesrozumitelné trosky. (Srov. např. už v první verzi takto vzniklé vyprázdnění smyslu Zünglova činoherního překladu v dialogu mezi hajným a Karolinou: "Krmil a choval jsem veškerou zvěř, ... jako svá vlastní mláďata." "Krmils je, abys je snědl - jako Ugolino.", který již sám o sobě nerozumí vtipu předlohy, jejíž Bergen tlumočí věrně: "Ich habe das Federwild ... gepflegt; als ob sie meine leiblichen Kinder wären." "Wie Ugolino - Du hast sie gut gefüttert um sie zu essen.", a z něhož v rýmech požadovaných formou operního terceťtu vzniklo: "... zvěř chovám jako víno - " / "Bys ji snědl jako Ugolino."³⁶⁾). Jednak Smetana chtěl rozhojnit komické a národně svérázné

části, jichž si po jejich dokončení právě pro vystižení jejich charakteru sám hned od počátku cenil: "Alespoň držím píseň Ladislava z počátku druhého jednání (za scénou) takofka za pendant "ukolebavky z Hubičky". Píseň je v národním slohu držená, a sám mohu tvrditi, že jest to "nová národní píseň". Fínale prvního aktu v ensemblu všech osob i Karoliny, Anežky, Ladislava a Mumlala, jako Tercetto v druhém mezi Toníkem, Lidunkou a Mumlalem jsou též v národním slohu držané."³⁷⁾

Zatímco v Prodané nevěstě měl úlohu snazší v tom, že látka a prostředí samy nabízely příležitosti k uplatnění tanečních a sborových vložek ve smyslu couleur locale, podobný postup ve Dvou vdovách zapříčinil, že kromě funkčně posazené Ladislavovy písně Kdy zavítá máj (pokračující v Ladislavově "hře" s Anežkou prostřednictvím nepřímého oslovení pomyslnou "národní písní"), další dokomponované části se s celkem pojí víceméně jako vložky dosazené z vnějšku. Skladatel tu rozvinul úspěšné nasazení komiky hajného Mumlala z první verze opery jako pandánu Kecala (také tradiční basso buffo, jehož hudební komika je založena na parodickém užití koloratury, zejm. v jeho kupletu typickém pro opéra comique, v němž se prezentuje jako odpůrce ženské emancipace a jehož předvedení přispěje k Anežčině rozhodnutí) o komické výstupy s nově zavedeným selským párem Toníkem a Lidkou. Tím sice vyřešil situace, které mu neumožňovaly plné uplatnění sboru jakožto hlavního nositele národní couleur locale zejm. ve druhé části opery - zmíněný pár tu zastupuje venkovský lid alespoň v komorním rozměru; nicméně zejména druhé komické intermezzo vypadává z onoho Smetanova tónu něžnosti a ušlechtilosti, který vždy spojoval s aristokratickým salómem, a dále posouvá původní salónní veselohru svou situační komikou do vesnického prostředí. Naprostý úspěch těchto částí po premiéře druhé verze opery však ukazuje, že Smetana při jejich komponování vyšel nejen z dobré znalosti tehdejšího publika, ale i z využití dramaturgického založení starší opéra comique umožňující bezproblémové střídání partií "vysokého" a "nízkého" stylu.

Současně se ale ve druhé verzi opery tak k prvnímu plánu "hry" soustředěné kolem Anežky připojuje ve výstupech venkovanů Toníka a Lidky druhé pásmo kontrastní fólie alegorie lásky a jejích slastí, která do svého divadelního zpřítomnění zapojuje i hajného jako postavu lásce nepřející a přesahuje nad bezprostředně předváděnou situační komiku těchto výstupů. V této své funkci alegorického předvádění cíle, k němuž směřuje "hra" s Anežkou, se toto vložené pásmo propojuje s původním organizmem.

Komiku jiného druhu se snažila opeře dodat zejména pretextováním díla hamburská úprava Felsova.³⁸⁾ Děj byl přenesen ze současnosti do poslední třetiny 18.století. Problémy emancipace truchlící vdovy lpící na společenských konvencích, stejně jako ona "škola hrou" zosnovaná kolem

ní se zřejmě považovaly za nedostatečně nosné pro veseloherní motivaci. Autor adaptace staví text jako čistě milostnou zápletku a její motivaci i vztahy mezi postavami spleťtě propracovává pomocí v té době již opotřebovaného veseloherního arzenálu, jako jsou záměny postav, utajené sourozenské vztahy apod., divák se tu baví na účet postav. Dvě vdovy se tak posunuly směrem k sentimentální frašce a je s dostatek známo, jak byl Smetana podle vlastních slov rozmrzen nad tím, že "z něžného elegantního předmětu se má udělat a zkopat něco, kde šprýmy, vtipy a špásovité scény obecenstvo bavití mají!",³⁹⁾ a to není ani dostatečně jisté, zda měl možnost poznat předělaný text v celém rozsahu, nejspíš ne.

Přesto se Smetana přes počáteční zdráhání nechal pro vydání klavírního výtahu Felsovy verze pohnout k příkomponování dvou částí - jednak tercetu do I. jednání, jehož účelem je uzavřít hudebním číslem scénu vdov a hajného, jednak nové druhé části (cabaletty) árie Anežky (Vilmy), která mění její původní afekt zoufalství v naději.⁴⁰⁾ Tato nová cabaletta ve srovnání s původní zároveň ukazuje, co Smetana považoval za atributy virtuózního a efektního zakončení pěveckého čísla, což požadovali upravitelé a vydavatel, slučitelné se svým stylem. Ačkoli Smetana bez problému vědomě komponoval v různých stylových rovinách, tak jak to vyžadovala dramaturgie díla (viz i jeho výše citovaný výrok o národním slohu čísel dokonponovaných do druhé verze), odmítl další požadavek příkomponovat kuplet sloužícího, protože mu nevyhovoval frivolní text.

A byla to právě textová složka této úpravy Dvou vdov, jejíž komika recepci Smetanova díla posunula tak, že byla vnímána v souvislostech operá bouffe jako "pikantes und ungeniertes Operettenwesen".⁴¹⁾ Naproti tomu ale úspěšnost Smetanovy hudby u tehdejšího německého publika byla dána jejím vztahem k operní tradici áriové opery, o čemž svědčí u německé kritiky ocenění právě partií, představujících ztělesnění operní podstaty, jako Ladislavova balada, jeho duet s Anežkou a Anežčina árie. O změněném kontextu, do něhož Smetanovo dílo vstoupilo, vypovídá i to, že obecenstvo i kritika se neidentifikovaly s komikou a lokálním kolořitem těchto Smetanových výstupů, které české publikum obsazovalo národními pocity a spatřovalo v nich hlavního nositele českosti opery. Německá kritika je naopak považovala za postradatelné.⁴²⁾

Jak byla ještě v roce 1892 v českém prostředí aktuální idea komické národní opery, žijící z možnosti uplatnit národní lokální kolořit, ukazuje úprava Smetanových Dvou vdov, kterou si objednalo Národní divadlo u V.J. Novotného. Novotný pracoval překvapivě také s původním francouzským originálem a snažil se mu v jistém smyslu přiblížit. Je to patrné v některých částech prózy, o kterou znovu doplnil recitativy Smetanovy druhé verze opery. Nešlo mu však o restituci duchaplné konverzace původní francouzské veselohry. Novotný chtěl odstranit určitou problematičnost,

kterou cítil v cizorodosti včlenění lidového prostředí do šlechtického salónu (tj. sborů a komických intermezz z druhé verze) a vůbec všech částí, kterými estetika opéra comique a vůbec starší komické opery rozšířila původní činoherní předlohu. Ale tím, že soustředil tyto části v celek sjednocený místem děje do samostatného aktu, který z nich sestavil, naopak obě pásma od sebe vzdálil. Novotného úprava nově organizující pořadí scén celé opery vyšla z komických intermezz, o která operu rozšířila druhá verze. Vzal je za základ vedlejší dějové linie, v níž názorně předvádí a motivuje vztahy mezi doplněnými epizodními postavami a hajným. Kolem ní rozehrál nové dějství, které umístil doprostřed opery a sem soustředil pak nejen komická intermezza těchto postav, ale také ty části opery, v nichž hraje rozhodující roli lokální kolorit, tj. sborové a taneční části. Dalším motivem Novotného úpravy byla možnost divadelně předvést v tomto dějství, odehrávajícím se na venkovském plese, součást Karolininy intriky, která je ve Smetanově opeře jako událost na plese za scénou zprostředkována pouze slovním sdělením a která měla vzbudit Anežčinu žárlivost: totiž tanec s Ladislavem, jehož součástí je podle lidového obyčeje polibek. Celé taneční dějství tu vychází z tradice, již vytvořila opereta plesovou scénou ve středním aktu kladoucí důraz na divadelnost a předvedení intriky při jejím uskutečňování. Novotného realizace však poukazuje ještě k dalšímu významnému zdroji, a to k českému národopisnému hnutí devadesátých let. Scéna venkovské zábavy, plesu, kterou sestavil na Smetanovu hudbu, rozehrává obřad obříněk s jeho obyčeji a tanci. Tato rovina se pak promítá i do textové složky, v níž bodrost lidu se předvádí za použití hojného počtu lidových úsloví a pořekadel ("inu, mladost radost, a Lidka je dívčina jako malina ... ta už za to stojí, aby takový zajíc pro ni trochu natáh běhy ..." 44)). Národní obyčeje a všeobecné veselí proložené a podpořené triviálními špílci se stávají hlavním předmětem tohoto nového středního dějství.

Novotného úprava Dvou vdov uzavřela jejich cestu 19. stoletím. Ukázalo se, že publikum nebylo dlouho příliš naladěno k pochopení lyrického humoru Smetanova salónu - v Novotného úpravě se opera hrála do roku 1923 - a že tato opera stejně jako původní veselohra se neubránily tlaku názorů a představ o komice, které panovaly v jednotlivých prostředcích, jež jim bylo údělem bavit.

1) J.P.F.Mallefille, Les deux veuves. Comédie en un acte en prose. Paris s.a. (v: Théâtre contemporain illustré).

- 2) F.Mallefille, Die beiden Witwen. Lustspiel in einem Akt von ..., deutsch von August Fresenius. Frankfurt a.M. 1862.
- 3) F.Mallefille, Zwei Witwen. Lustspiel in einem Akt von ... Deutsch von Alexander Bergen. Wien 1862.
- 4) Podle F.Bartoše (Předmluva v: B.Smetana, Dvě vdovy. Partitura. Praha 1950, s.VIII) se dočkaly 4 provedení.
- 5) F.Mallefille, Dvě vdovy. Veselohra v jednom jednání od ... Přeložil E.(manuel) Z.(üngel). Praha 1868.
- 6) E.Züngel, Dvě vdovy. Komická opera ve dvou jednáních ... Praha 1874.
- 7) Libreto publikováno v Praze 1892. Kritické vydání partitury 2.verze včetně dodatků viz F.Bartoš (cit. v pozn.4).
- 8) Konkrétní podoba Felsovy úpravy pro hamburské provedení Dvou vdov 28.prosince 1881 nevyšla tiskem, na její povahu usuzujeme na základě kritických ohlasů a ze smetanovské korespondence (viz: Bedřich Smetana a Dr Ludevít Procházka. Vzájemná korespondence (ed.J.Löwenbach). Praha 1914). Další úprava vyšla v klavírním výtahu, vydaném v Berlíně 1893 (bez uvedení libretisty a upravovatele) a v libretu, tamtéž, s.a.
- 9) E.Züngel, Dvě vdovy. Komická zpěvohra o třech jednáních. ... Děj, scenu a slova nově ... upravil V.J.Novotný. Praha 1893.
- 10) Národní noviny, 27.srpna 1868, v: Kritické spisy Jana Nerudy III. Divadlo, Část třetí. ... Praha 1908, s.381.
- 11) Bez šifry, Divadelní novinky. Lumír II, 1874, s.571.
- 12) F.Mallefille (cit. v pozn.1), s.8.
- 13) B.Smetana (cit. v pozn.4), s.540.
- 14) Srov. Fresenius (cit. v pozn.2), s.18 a jeho zdůvodnění: "Ich glaubte am besten daran zu thun, hier an die Stelle des ursprünglichen Lieds ein deutsches Originalgedicht zu setzen, und ich wählte zu diesem Zweck Goethe's 'Nähe der Geliebten'."
- 15) Srov. E.Züngel, Dvě vdovy (ed. M.Očadlík). Praha 1962, s.9.
- 16) Srov. F.Mallefille (cit. v pozn.1), s.2.
- 17) Srov. A.Bergen (cit. v pozn.3), s.4.
- 18) Srov. E.Züngel (cit. v pozn.5), s.6.
- 19) F.Mallefille (cit. v pozn.1), s.4.
- 20) A.Fresenius (cit. v pozn.2), s.14.
- 21) Srov. E.Züngel (cit. v pozn.5), s.16.
- 22) Srov. E.Züngel (cit. v pozn.6), s.31.
- 23) Srov. F.Mallefille (cit. v pozn.1), s.3.
- 24) Srov. E.Züngel (cit. v pozn.5), s.10.
- 25) Srov. F.Mallefille (cit. v pozn.1), s.4.
- 26) Srov. E.Züngel (cit. v pozn.5), s.14.
- 27) Srov. E.Züngel (cit. v pozn.6), s.29.

- 28) Srov.oznámení ze zkoušek na operu v Národních listech 25.března 1874 (cit.dle P.Pražák, Smetanovy zpěvohry, sv.třetí. Praha 1948, s.22).
- 29) Srov. M.Očadlík (cit. v pozn.15), s.19.
- 30) Cit. dle F.Bartoš (ed.), Smetana ve vzpomínkách a dopisech. Praha 1954, s.205.
- 31) Srov. M.Očadlík (cit. v pozn.15), s.83, 100.
- 32) Srov. K.J.Erben, Nápěvy prostonárodních písní českých. Praha s.a.
V přípitkové části úvodního sboru nechal Smetana Zünglem doporučený
nápěv č.563 stranou a v závěru Zünglem navrhovaný obřad gratulace
manželům s nápěvem č.541 nezhudebnil vůbec. Bylo by rozhodně v kaž-
dém ohledu zajímavé, podívat se na exemplář Erbenovy sbírky se Sme-
tanovými poznámkami, který se nalézá ve Smetanově knihovně, uložené
bohužel stále ještě (1990) v nepřístupném depozitáři.
- 33) J.Jiránek, Smetanova operní tvorba II. Praha 1989, s.85.
- 34) Srov. M.Pospíšil, Balada v české opeře 19.století. Hudební věda XVI,
1979, s.23.
- 35) K formě dvouvěté árie u Smetany srov. M.Ottlová-M.Pospíšil, Italská
opera v kontextu české národní opery (v tisku).
- 36) Srov. F.Mallefille (cit. v pozn.5), s.7, týž (cit. v pozn.3), s.5
a E.Züngel (cit. v pozn.6), s.15.
- 37) Ze Smetanova dopisu Züngelovi ze 16.července 1877 po dokončení
2.verze. Viz L.Zelenka-Lerando (ed.), B.Smetana a E.Züngel. Listy
B.Smetany E.Zünglovi. Nymburk 1903, nestr.
- 38) Úprava Rodericha Felse se vyvíjela (viz pozn.8), ale premiérová po-
doba se od tištěné verze v klavírním výtahu a libretu podstatně ne-
lišila. Rozdíl byl hlavně v lokalizaci děje do Francie.
- 39) Ze Smetanova dopisu L.Procházce z 21.února 1882, srov. F.Bartoš
(cit. v pozn.4), s.X.
- 40) Srov. Dodatky z roku 1882 v kritickém vydání partitury (cit. v pozn.4).
- 41) Srov. kritiku hamburské premiéry od A.F.Riccia (Hamburger Nachrichten
30.Dezember 1881, cit. dle J.Löwenbach /cit. v pozn.8/).
- 42) Srov. kritiky otištěné v: J.Löwenbach (cit. v pozn.8).
- 43) Z podobných aktivit V.J.Novotného upozorňujeme na jeho libreto pro
"prostonárodní balet mimický v 10 obrazech" Česká svatba (Praha 1894),
k němuž napsal hudbu Karel Bendl.
- 44) E.Züngel (cit. v pozn.9), s.52, 53.

Smích v architektuře

Petrínské bludiště a jeho geneze

Ivan Muchka

Cílem tohoto příspěvku měla být zjištění, osvětlující názory architektů nebo stavebníků na architekturu, vyhrazenou k zábavě. Vybral jsem si k tomuto účelu jedinou stavbu, totiž pavilón Klubu českých turistů (dále jen KČT) z Jubilejní výstavy v Praze ve Stromovce v r.1891, přemístěný o rok později na Petřín a obecně známý pod jménem Zrcadlové bludiště. Názory provázející vznik této stavby jsem pak chtěl konfrontovat v širších souvislostech evropské kultury. Byl jsem proto celkem nemile překvapen, že se mi cíl takto vytčený ani zdaleka splnit nepodařilo. Překvapivý byl již fakt, že pavilón KČT nebyl původně bludištěm, naopak jeho ideový smysl byl velmi vážný, až tragický - byl totiž určen pro prezentaci dioramatického obrazu Obrany staroměstské mostecké věže jezuitou Plachým v r.1648. Analyzovat blíže architekturu pavilónů velkých výstav konce minulého století by bylo velmi lákavým tématem, v této souvislosti se musíme omezit na konstatování, že jde o dřevěný objekt ve tvaru jakéhosi hrádku na obdélném půdorysu 20 x 16 m, za jehož hrotitým profilovaným vstupním portálem z pozinkovaného plechu následují dvoje pravoúhlé dveře bytového typu, z nichž jedny vedly (za vstupné) vlevo do místnosti se stereoskopickými obrazy českých hradů a zámků (víme o nich jen to, že je fotografoval F.Krátký a do podoby jakéhosi kinoautomatu je sestavil hodinář Václav Krečmer) a odtud již k zmíněnému dioramatu, a druhé dveře do tzv. bazaru, kde paní Josefina Náprstková, choť předsedy KČT Vojty Náprstka, prodávala upomínkové předměty a sportovní oděvy výlučně naší, české provenience (což se tehdy považovalo za značnou přednost). Nápadným znakem pavilónu bylo množství věžiček, resp. vlajek na střeše, jichž bylo celkem devět. Obrazovou, vizuální předlohu pavilónu tvořila totiž vyšehradská věž zvaná Šipka, která na prospektu Prahy z r.1606, vydaném J.Sadelerem, má stejný počet věžiček a již poněkud méně obdobný tvar. O inspiraci právě zmíněnou předlohou jsme zpraveni přímo od tvůrců pavilónu a není třeba o tomto faktu pochybovat. Stejná veduta ostatně posloužila i Karlu Liebscherovi při malování renesančních Hradčan uvnitř. Vedle této předlohy formální

jsme zpraveni i o předloze ideové, kterou byla kopie Bastilly včetně části ulice St.Antoine k ní vedoucí na světové výstavě v Paříži v r.1889, kam se náš KČT vypravil zvláštním vlakem v hojném počtu celkem 330 osob. Ponechme však stranou otázku architektonických pasticcí, byť patrně vzbuzovala na tvářích návštěvníků úsměv a porozumění. I tento fenomén "noetického a didaktického optimismu", jak bych to pracovně nazval, by jistě stál za bližší, sociologicky podbarvené studium, které by mohlo využít např. i dodnes stojícího budapeštského Vajdahunyadyho zámku od Ignáce Alpára za náměstím Hrdinů, objektu, postaveném jako vědomá učebnice slohů pro výstavu uherské architektury v r.1896.

Vraťme se však k vlastnímu tématu. Víme sice, že na Jubilejní výstavě bylo bludiště plánováno (na půdorysu z r.1890 je označeno jako "bludiště-Bartling"), na jeho místě se však na výstavě ocitla restaurace Marie Kopecké. Pátrání po bludišti na výstavišti může pokračovat ještě v r.1895 v době konání Národopisné výstavy, kde se zase pro změnu na místě původní restaurace paní Kopecké nachází pavilón č.38, o kterém se v katalogu praví: "Bludiště poskytuje malým i velkým dětem vhodnou příležitost k ukrácení chvíle, k malé procházce a ke vhodnému oddechu po studijní práci výstavní. V nitru svém bludiště obsahuje hojně chodeb, dílem slepých, dílem průchodných, jimiž se obecenstvo za hojného smíchu vlastního i cizího k východu ubírá. Kolem obvodu bludiště zřízen jest zvýšený ochoz pro diváky, kteří se jistě neméně pobaví než bloudící sami; neboť odtud budou moci rodičové řídit postup svých dětí, odtud i četní 'dobří přátelé' budou své známé posílati pro všeobecné veselí do ulic a uliček, jimiž by nikoli nejkratší cestou dospěli k cíli." Ani o případném bludišti z r.1891, ani o právě citovaném nemáme však bližších zpráv. V literatuře se uvádí, že v zájmu zvýšení atraktivity vybavil již v r.1893 KČT svůj pavilón na Petříně celkem třiceti zrcadly, údajně na způsob bludiště ve vídeňském Prátru, ke kterým v r.1911 ještě přibýlo celkem 14 zakřivených zrcadel. V této podobě se Bludiště již zachovalo dodnes.

Aniž bych se chtěl pokoušet o jakousi vývojovou sumarizaci, chtěl bych se ještě dotknout problematiky labyrintu, zejména zahradního, z hlediska jeho typologie. V zahradách 16.století se značně rozšířily labyrinty, připomínající nízkým vzrůstem buxusových keřů zcela plošné a přehledné labyrinty na podlahách středověkých katedrál. Úzká souvislost s ornamentem, zejména s meandrem, je patrná na návrzích S.Serlia z jeho IV.knihy, vzniklé ještě v 1.polovině 16.století. Oblibu labyrintu pak naznačuje i fakt, že jej Serlio vybral na titul své knihy o venkovních portálech, tzv. libro straordinario. Klasické kvadratické a kruhové labyrinty popularizoval na sever od Alp zejména Hans Vredeman de Vries vedle celé řady dalších teoretiků, z nichž jmenujme alespoň Thomase Hilla

a jeho práci *The profitable Art of Gardening*, 1568. Již zde najdeme úvahy o středu labyrintu a vhodnosti osazovat jej vzácnými dřevinami, tvořícími jakýsi pomyslný poklad, který najdeme, když se nám podaří dorazit do cíle.

Vzorník typů labyrintů se rychle rozrůstal a v 17.století se setkáváme již i s útvary méně klasickými, např. trojúhelníkem (srov. Ostrov nad Ohří na rytině M.Meriana) nebo obdélníkem, jako tomu bylo v případě Versailles. Tento labyrint byl v lecčems netypický - poměrně úzké cesty byly jakoby vyříznuty z hmoty bosketu. Idea středu tam byla nahrazena celkem čtyřiceti zastaveními u plastických skupin, ilustrujících Ezopovy bajky, které nás mají labyrintem myšlení dovést k moudrosti. Nespokojenec by snad mohl namítnout, že ony sochy neúměrně usnadňovaly projití labyrintem ve smyslu Ariadniny nitě či Harrisovy housky (srov. J.K.Jerome: *Tři muži ve člunu*). Především ale neměl versailleský labyrint slepé uličky (*impasse*) a prakticky každá křižovatka nebo rozcestí umožňovalo i alternativní rozhodnutí; Ch.Perrault to vystihl pěkným souslovím: "*ceux qui se perdent puissent se perdre agréablement*". Tato poklidná atmosféra na nás dýchá i z vedut labyrintu, které se zachovaly - není totiž bez kulturně historické zajímavosti, že bludiště bylo za Ludvíka XVI v r.1775 zrušeno a nahrazeno tzv. královním bosketem ve stylu anglického přírodního parku. Osvícenství totiž tento ornamentální, nepřirozený systém evidentně nevyhovoval přesto, že i v druhé polovině 18.století najdeme na plánech zahrad označení labyrint, jako je tomu např. ve Schwetzingen, podle návrhu Nicolase de Pigage. Spirálovitě se vinoucí cesta má s pravým labyrintem jen málo společného, ukazuje však současně zajímavou konotaci s příbuzným tématem babylonské věže. Ze stejné doby a také spíše piktoreskní a intelektuální je labyrint ve Würllitz.

Alespoň dvěma příklady můžeme demonstrovat dané téma na našem území - ještě ze 17.století pochází plán Květné zahrady v Kroměříži s nízkými, "nezáludnými" labyrintovými záhony, které se dnes rekonstruuji, a dále plán zahrady v Českém Krumlově z Le Rougeovy publikace *Cahiers des Jardins Anglo-Chinois*, Paříž 1779. Na tomto labyrintu bylo zajímavé řešení středu - je tam vidět stanovou střechu altánu, ke kterému vedlo několik schodů. Z vyvýšeniny totiž bylo možné sledovat ty, kteří ještě bloudí. Takový typ labyrintu můžeme ještě dnes spatřit např. v Altje3nitz u Halle.

Labyrinty většinou nejsou v literatuře zcela přesně datovány, např. Altje3nitz je v průvodci od G.Piltze dle mého soudu nepřesně označen jako barokní, ačkoliv přinejmenším středová rozhledna je mladší. V případě labyrintu v Aschaffenburgu uvádí E.Bachmann, že bludiště bylo v tomto jednom z největších přírodních areálů Frank založeno až cca 50 let po

vlastním parku, kolem r.1830, tedy až po klasicizujícím intermezzu, pro labyrinty nepříznivém. Uprostřed babykového bludiště zde stojí velmi vzácný jinan dvoulaločný (ginkgo biloba). Příznačné je, že do bludiště je možné nahlížet z dřevěné rozhledny stojící vně bludiště - můžeme se tedy posmívat bloudícím, aniž bychom sami riskovali, že se ztrapníme tápáním uvnitř bludiště. Ani stáří jednoho z nejproslulejších bludišť - v Hampton Court - není jednoznačné. V literatuře se sice uvádí doba Williama III., což by bylo v zásadě možné, protože jsme se již výše zmínili o labyrintech na půdorysu trojúhelníka ze 17.století, nicméně jeho dnešní podoba bude patrně podstatně mladší. Datum vydání knihy J.K.Jeroma, 1889, která zajistila tomuto labyrintu věčnou slávu, koinciduje ovšem přesně s plány KČT na Petříně. Neméně důležitým datem byl ovšem i rok 1956, kdy vznikla filmová verze tří hrdinů ve člunu od Kena Annakina. Tím se dostáváme k zfilmovaným labyrintům - labyrint ve filmu Jméno růže byl dle mého soudu inspirován Piranesiho Carceri d'invenzione a svým tématem vězení navozuje další ze zajímavých konotací, spíše ovšem chmurného, než veselého charakteru. Vysloveně morbidní je pak úloha bludiště ve filmu Stanleye Kubricka Shining, kde šílenec v podání Jacka Nicholsona pronásleduje svého vlastního syna do zahradního zasněženého labyrintu se sekerou v ruce. Malý chlapec pomocí opakované chůze ve vlastních šlépějích otce přelstí a film "šťastně" končí Nicholsonovým zmrznutím v budišti.

Nebylo z časových důvodů možné zmínit se o zvláštním umístění petřínského bludiště, obkrouženého jednotlivými zastaveními křížové cesty a stojícího v bezprostřední blízkosti také kopie, pasticcia jeruzalémského Božího hrobu. Vzpomeňme v této souvislosti také, že egyptské labyrinty byly zřejmě hrobkami svých stavebníků. Tak jako ostatně v lidském životě tolikrát, začíná se i zde do prosvětlené, sluncem prozářené přírody vkrádat stín. I nad Petřínem jako by se rozklenul duhový oblouk, na jehož opačných stranách stojí polaritní pojmy smích a pláč, život a smrt. Nelze proto jinak, než skončit slovy básníka: "Na tváři lehký smích, hluboký v srdci žal."

Smích a stroj

(Zamyšlení nad vztahem člověk a technika v 19. století)

Jan Hozák

Německý lékař Christoph Wilhelm Hufeland napsal na začátku 19. století: "Ze všech tělesných pohybů roztrásajících tělo i duši zároveň je smích nejzdravější, svědčí trávení, oběhu krevnímu, vypařování a osvětluje sílu životní v orgánech všech."

Ve zřejmém protikladu k této charakteristice je smích zachycený na obraze (obr. 22). Je vyvolán uměle pomocí elektrod přiložených na obličejové svaly. Představuje jeden z pokusů, které v polovině 19. století prováděl francouzský lékař Guillaume Duchenne de Boulogne, zakladatel elektrodiagnostiky a elektroterapie. Studoval reakce svalstva a nervového systému na různou intenzitu elektrických impulsů, vypracoval metody diagnostiky nervových nemocí a jejich léčení elektrickým proudem.¹⁾

Vybral jsem tento příklad nejen proto, že je na něm ukázána bezprostřední souvislost mezi technikou a smíchem, ale hlavně jako ukázkou smíchu jakožto čistě fyziologického aktu vyvolaného manipulací elektrickým proudem, smíchu, který je v rozporu s jakýmkoliv příjemným stavem, s radostí a svobodou. Můžeme si dokonce položit otázku, jde-li vůbec ještě o smích.

Mezi těmito dvěma póly leží celé nepřeberné množství odstínů a různých druhů smíchu, od nezvládnutelného hysterického, který nás zcela přemáhá, přes nelítostný, škodolibý výsměch, vyjadřující nadřazenost a převahu, až po mírný úsměv, jímž dáváme najevo porozumění, shovívavost, vzhled do situace. Podle Vladimíra Vondráčka je smích fyziologický jev, projevující se mimikou obličejového svalstva, výraznější gestikulací, zvuky, v tělesných projevech pak změnou dýchání a ochabnutím svalstva.²⁾ Člověk se často směje, aniž by věděl proč. Dokáže se smíchem nakazit od druhého, být jím přemožen. Smích může být zdravý, ale i chorobný, může být normální i projevem abnormality, spontánní i křečovitý, násilný. Všechny tyto odstíny smíchu se objevují i ve vztahu člověka k technice, i když se na první pohled může zdát, že technika, věc účelová, užitková, strohá a vážná, zakotvená v přísném rozumu, je smíchu a humoru na hony vzdálená. Smích však není věcí techniky, ale člověka a míra komična a

a ostatně i tragiky, která do sféry techniky vstupuje, souvisí s hloubkou a rozsahem, s nimiž se technika zakořenila v životě společnosti.

V technických vynálezech, ve fantazii a invenci tvůrců se vždy už v samotném základě projevovalo cosi hravého, zábavného, humorného. Vedle věcí s jednoznačným účelovým zaměřením, praktickým cílem, vznikaly i takové, jejichž smyslem bylo především udivit, šokovat a třeba i rozesmát. Projevoval se zde sklon k výstřednosti, ctižádost přinést za každou cenu něco nového, byť, posuzováno z hlediska praktického užitku, na nejvyšší problematického. Jako příklad uvádíme na pontonu plovoucí kostel ve Filadelfii (2.pol.19.století), štyrskou zemskou pokusnou stanici na střelbu proti krupobití z roku 1901 nebo mamutí šlapací tříkolku z amerického prostředí z roku 1905 (obr.23). Všechny tyto věci spojuje nadsázka, která jako by rozrazila bariéru rozumu a ulétla kamsi do říše nepraktické a nelogické sféry údivu a komična.

Nadsázka a vybočení z reality jsou charakteristickými znaky další rozsáhlé oblasti - karikatury. Právě tady nacházíme domyšlenou celou řadu nápadů a motivů, tak jak je přinášela každodenní zkušenost s technikou. Vznikaly promítnutím a zvýrazněním určitých tendencí, jak je to ukázáno např. na obrázku bicyklu s magnetem (obr.24), kdy v jádře dobře míněné využití silného magnetu připevněného na bicyklu, aby chránil pneumatiky před hřeby a ostrými kovovými předměty, způsobovalo dalekosáhlé problémy celému okolí. To je příklad domyšlení konstrukčního nápadu ad absurdum. Jiný druh karikatury představují jakési futurologické vize, předpovědi, jak bude díky technickým vynálezům svět vypadat v budoucnosti. Technika v každé době, i ve svých počátcích, udivovala. Jako kdyby vynálezy předjímaly dobu, ukazovaly bezbřehé možnosti dalšího vývoje. Některé tendence však směřovaly i k opačnému pólu - k nesouladu, porušení řádu a ke zneužití proti člověku. Tuto ambivalentnost má v sobě i karikatura A.Geigera. Nese název Parní vozy a parní koně v roce 1942 v Práturu ve Vídni (obr.25). Není datována, ale s největší pravděpodobností vznikla někdy kolem roku 1842. Ukazuje tedy svět, jak bude vypadat za sto let. Chaos parních vozidel v Práturu je sice komický, na druhé straně však představuje skeptickou vizi nevládnuté techniky, která se vymkla lidem z rukou a ohrožuje je v samotném základě. Jezdci prožívají nejen euforii z rychlé jízdy, z ovládnutí a řízení strojů, ale současně pod vzájemnými nárazy padají a končí v ničivém soukolí. Tento typ karikatur známe i z jiných oborů - z železniční dopravy, cyklistiky, letectví - a je na nich pozoruhodné i to, jak jejich autoři, přestože pohlíželi do daleké budoucnosti, nikdy nedokázali v invenci vzhledu vozidel překročit omezené hranice své doby.

Do skupiny futurologických karikatur patří také na přelomu století velmi oblíbené pohlednice měst a krajin, do nichž byly metodou koláže

vkomponovány technické vymoženosti té doby. Názvy situovaly obrazy nejčastěji do časů o sto let pozdějších. Tak nacházíme na pohlednici Sněžky³⁾ pod vrcholem plošinu pro přistávání vzducholoď a balónů, kolem hory krouží řada létacích strojů, po silnici se řítí závratnou rychlostí automobily a do nádraží v místě zhruba dnešní Obří boudy vjíždí rychlík spojující toto místo s Paříží. Zbývá dodat, že to vše se odehrává v roce 2000, jak nám uvádí nápis na pohlednici. Podobné vize známe i z dalších míst. Např. Praha v budoucnosti⁴⁾ (budoucí přístav - asi 1906-7): tradiční panorama Hradčan je zarámováno do ocelové konstrukce nosníků visuté dráhy s nápisem Praha-Brno, nad Hradem krouží vzducholoď a Vltavu křižují válečné lodě s nápisy Praha, Slavia, Čechie a jedna s nápisem Praha-New York. Z hlediska zobrazených strojů je opět pozoruhodné, že autor se ani v nejmenším nesnažil vymýšlet něco nového. Města vypadala sice moderně a nově, v podstatě však zachovávala tehdejší podobu. Právě tak se dalo předpokládat, že po sto letech budou létat docela jiné stroje a po silnicích jezdit jiná vozidla. Na pohlednicích však spolehlivě rozeznáváme dopravní prostředky, které autor převzal z dobového tisku - Zeppelinovu vzducholoď, Andrého balón, letadla Wrightova, Blériotova... Pohlednice tohoto typu vydávalo v prvním desetiletí našeho století snad každé větší město. Budoucnost je na nich pojata neproblematicky jako idyla pokroku a moderního věku, v němž technika vyřeší všechny problémy a učiní život snadným a příjemným. Humorná nadsázka překrývá např. problém životního prostředí, který si v té době nikdo neřekl a snad jej ani netušil. Jak napsal Gustav Viktor Finger, vnímal tehdejší člověk svět "posetý větrnými motory, ovinutý železnou kolejí, v síti pavučin drátů elektrických, zvučící nesčetnými motory a oživen i ve vzduchu umělými letouny! I ten stroj má svou poesii..."⁵⁾

Jinou skupinu karikatur spojených s technikou tvoří ty, které vycházejí z tvarové podobnosti lidí a strojů. Např. balónů. Na karikatuře z francouzského prostředí se dva pánové spokojeně vznášejí nad Paříží (obr.26). V tomto případě ovšem nesehrála svou roli jen náhodná příbuznost zaoblených tvarů, ale vzhledem k tomu, že jde o karikaturu politikou, vyjadřuje i skutečnost, že činy a názory politiků mnohdy připomínají balóny, s nimiž si vítr a vzdušné proudy dělají, co chtějí.

Svět techniky byl na první pohled charakteristický svou účelovostí. Představoval výrazný protiklad romantického světa mýtů a pohádek. Ke spojení těchto dvou odlišných prostředí došlo na přelomu 19. a 20. století v reklamní grafice, která usilovala o přiblížení chladného a racionálního světa techniky co nejširšímu okruhu lidí. Tyto dvě sféry však bezděčně spojoval ještě jeden moment - svět techniky se zdál být, podobně jako svět pohádek, polem neomezených možností, doslova zázraků. Nebylo náhodou, že některé nové vynálezy připadaly současníkům jako zázraky

přicházející z jiného světa - elektrické světlo vytvářelo v noci iluzi dne, člověk si mohl zaznamenat a znovu přehrát svůj hlas na fonografu a gramofonu, na obraze pomocí citlivé vrstvy zachytit okamžik a uchovat pro budoucnost, na filmovém pásu zaznamenat pohyb. To všechno působilo zprvu jako zjevení.

Častý motiv pohádkových a nadpřirozených bytostí v reklamě není specifikem českého prostředí. Objevuje se na plakátech, letáčích a tisčích také německých, francouzských a dalších firem. Dobové cítění evokuje jakýsi pohádkový svět techniky. Tak např. firma Gödel interpretuje prométheovský mýtus po svém. Trpaslíci přinášejí lidem oheň pochodněmi v podobě zažehnutých zápalek (obr.27). Také firma Reis, vyrábějící geodetické přístroje, prezentuje své výrobky na pohlednicích v bizarním, romantickém prostředí zabydleném trpaslíky. Pohádkové a mytologické postavy i motivy hrály i na obálkách a v záhlavích časopisů, např. Epoque, Radfahrer Chronik, Internationale Zeitschrift für die Elektrische Ausstellung. U českého časopisu Epoque z roku 1895 (obr.28) se žena - alegorie pokroku - opírá o ozubené kolo (symbol strojírenství), u nohou jí leží atributy vědy a výzkumu - globus, lučební baňka, kniha... Pravou rukou si přidržuje nad hlavou rozsvícenou obloukovou lampu - vynález ztělesňující moderní dobu - a z ní pocházející záře symbolizuje šíření nových poznatků. K alegorii pokroku se řítí vzduchem na dračích křídlech démon parní síly, nejen podle toho, co mu srší z úst, ale také podle přilby na hlavě, zakončené pojistným parním ventilem. Se zhytky pout na rukou v letu přeráží závoru predsudků a omezenosti, kterou strážil muž v paruce a rokokovém oděvu. Ten představuje na obraze všechno, co bránilo pokroku. Elektrické světlo září také v pozadí z Petřínské rozhledny a do údolí Vltavy padá balón (snad reminiscence na havárii Kysibelky v roce 1891). V protikladu k tomu nad Prahu úspěšně míří létací stroj, jehož podoba je převzata z ilustrací Verneových románů.

V záhlaví německého časopisu Radfahrer Chronik z roku 1894 nacházíme v levé části obrazu nepřehledné zákoutí s kovářským a zámečnickým náčiním a součástkami nezbytnými k bicyklu. Tento utěšený nepořádek - symbol nastupujícího sportu, cyklistiky - hájí mladík proti sani, zosobňující společenské nepochopení a pronásledování ze strany úřadů a učitelů. Obálku plnou symboliky a alegorií měl i časopis Internationale Zeitschrift für die Elektrische Ausstellung, který vycházel ve Vídni po dobu elektrotechnické výstavy roku 1883. Už jenom základním motivem šířícího se světla, odedávna symbolizujícího poznání, nové myšlenky, objevy a pokrok. Světlo se rozlévá z hlavního pavilónu - Rotundy. V popředí obrazu si mezi sebou telefonují dvě víly (r. 1876 získal A.G.Bell patent na systém telefonu), u nohou leží přístroj na indukční elektriku, na pravé straně sedí na knihách putti, v ruce sluchátko a u nohou atributy nastu-

pujícího věku elektřiny - galvanické články, obloukovou lampu. V pozadí studuje jejich druh při lampě žárové. Nadsázka, humor i propojení bájněho a mýtického světa s reálným světem techniky tak, jak jsme jej ukázali, se bohatě uplatňoval i jako prostředek reklamy. Pro zajímavost si všimněme alespoň motivu polárního prostředí. Místo věčného sněhu a ledu k němu směřují dopravní prostředky právě přicházející éry. Nacházíme je na plakátě firmy Trojan-Nágl z Kolína, kde na motorové tříkolce jede k severnímu pólu pán s dámou. Neznámý autor z doby kolem roku 1908 využil nejen atraktivního prostředí, v němž vynikl zobrazovaný stroj, ale současně vypovídal i o kvalitě vozidla, schopného fungovat v mimořádně těžkých podmínkách. Stejný motiv se uplatňuje na plakátě firmy Laurin-Klement (obr.29), propagujícím automobil s podobným záměrem a efektem.

Až do této chvíle jsme se zaměřili na smích, jehož navození záviselo na pochopení myšlenky, nápadu, nalezení nějaké nové souvislosti. Vedle toho se však zasloužila technika o vyvolání smíchu živelného, který se dostavuje při zvláštním rychlém pohybu, jaký ve druhé polovině 19.století začaly umožňovat technické novinky, především dokonalé železné konstrukce - velké kolotoče, houpačky, skluzavky, dráhy... Technický pokrok přinesl zařízení, na nichž člověk prožíval podivuhodnou směs euforie a strachu, pocity podobné zážitku z rychlé jízdy nebo letu. "Hrbolatá dráha skluzavky, velkolepá tato zábava malých i velkých dětí, ... vyvolá nám na rty úsměv..." psal J.Kronbauer o skluzavce na pražské Jubilejní výstavě roku 1891, kterou projektoval a postavil Salamon Bondy. Smích jako spontánní výraz radosti z rychlého nebo krkolomého pohybu si mohl na skluzavkách, houpačkách, kolotočích nejrůznějšího typu a velikosti přivodit každý. Atrakce tohoto druhu se staly nezbytnými doplňky všech výstav a zábavních parků u nás i ve světě.

Poslední oblastí, na kterou chceme upozornit a v níž se smích a technika bezprostředně spojily, jsou přístroje a zařízení umožňující zaznamenat a reprodukovat obraz a zvuk. Jde o charakteristické vynálezy 19.století - fotografii, kinematografii, fonograf a gramofon. Jak u významu zvuku, tak u zachycení obrazu sehrály zejména v počátcích komické náměty důležitou roli. (O smíchu na fotografii viz samostatný referát P.Scheuflera.) Drobné humorné scény a anekdotické zápletky odpovídaly svým rozsahem a charakterem technickým možnostem tehdejších přístrojů a oslovovaly široký okruh publika každého věku a všech společenských vrstev. Nebylo proto náhodou, že při prvním veřejném předvádění fonografu v českém prostředí na výstavě roku 1891 se nahrávaly především hlasy českých herců - Josefa Šmahy, Jakuba Seiferta a populárního komika Josefa Švába-Malostranského. Reprodukovaný repertoár se stále rozšiřoval, jak o tom svědčí i inzerát ve výstavním listě: "Edisonův fonograf nabývá pro obecnostvo stále větší a větší zajímavosti. V posledních dnech obohacena

zásoba reprodukovanych jím vážných i žertovných přednášek zdařilými výstupy pp. Innemana, Kováře a Švába, oblíbených to komiků pražských."⁶⁾

Také první filmy byly plné humoru a smíchu. Komické scény svou sdělností přitahovaly publikum. Jedním z prvních filmů na světě byla právě komedie Pokropený kropič. Vznikla v témž roce, v němž se zrodila kinematografie - roku 1895. Zvláštní pocit při sledování filmové produkce popsal zpravodaj národní politiky, který navštívil v Praze hostující Lumièreův kinematograf: "Dojem byl omračující, kdyby se člověka nezmocnil pocit dosud neznámého veselí, z úžasného toho co nejdokonaleji provedeného zázraku. Opravdu zázraku, jiného jména není pro fenomenální toto divadlo."⁷⁾ Dne 19.června 1898 otevřeli na pražském výstavišti v rámci Výstavy architektury a inženýrství ve zvláštním pavilónu kinematograf architekti Jan Kříženecký a Josef Pokorný. Zahájili produkce, v nichž nejčastějším námětem byly "výjevy ze života českého a pražského a zvláště a jmenovitě i ze života výstavního..." Hlavní role hrál většinou opět Šváb-Malostranský, písníčkář a kabaretiér. Dostaveníčko ve mlýnici, Výstavní párkař a lepič plakátů a Smích a pláč, to jsou tituly prvních filmů, v nichž komice patřilo hlavní místo, snímků, jejichž trvání se počítalo na vteřiny. V posledně jmenovaném filmu rozehrál Šváb-Malostranský mimickou etudu, postavenou na plynulé a nezachytitelné hranici mezi smutkem a veselím, pláčem a smíchem. A právě tato nezachytitelná hranice vzrušovala a vedla k pokusům i G.Duchenne de Boulogne, zmíněného na začátku našeho referátu. Vysledovat ji znamená pokročit na cestě k poznání skutečně autentického smíchu. Tento úkol jsme si však v příspěvku nekladli. Chtěli jsme jen ukázat, v jakých souvislostech a podobách se fenomén smíchu vynořoval v tak bezbřehé sféře lidské aktivity, jakou je technika.

- 1) R.Lewandowski, Die erste und älteste praktische Anwendung der Elektrizität in der Heilkunde. Internationale Zeitschrift für die Elektrische Ausstellung in Wien 1883, s.205n.
- 2) V.Vondráček, Humor, smích, komika, v: Úvahy psychologicko-psychiatrické, ² Praha 1981, s.169n.
- 3) F.Černý, Putování se starými pohlednicemi z Hradce Králové do hor. Hradec Králové 1988, s.250.
- 4) T.Vlček, Praha 1900. Praha 1986, s.116.
- 5) F.V.Finger, Pravděpodobný vliv strojní techniky na kulturu XX.století. Epocha 1900, s.98.
- 6) J.Struska, 100 let záznamu zvuku. Praha 1977.
- 7) Z.Štábla, Český kinematograf Jana Kříženeckého. Praha 1973, s.44.

Úsměv ve fotografii 19. století

(Poznámky k humoru na fotografiích)

Pavel Scheufler

V minulém století bylo vytvořeno překvapivě mnoho fotografií, které dnes vyvolávají okouzlený úsměv. Pobaví jak práce chápané jako humorné ve své době, tak dílka, u nichž okouzlení nastalo díky sítu času a která v době svého vzniku za komická rozhodně považována nebyla. V převažující většině se jednalo o snímky vytvořené v ateliéru, tedy o specifický druh aranžované fotografie.¹⁾ (Dnešní "úsměvné fotografie" naopak vznikají většinou v exteriéru, neboť v převážné většině zachycují viděnou situační komiku, komiku situací.²⁾)

Současný pohled na ateliérové fotografie minulého století velmi pěkně opisuje výraz "kouzlo nechtěného", který po užití v literární oblasti byl J.Andělem a A.Dufkem³⁾ aplikován i pro oblast fotografie. J.Anděl v polemice s Walterem Benjaminem a jeho Malými dějinami fotografie⁴⁾ se v roce 1978 vyjádřil k otázce "kouzla starých fotografií" takto: "Zdá se, že hlavní zdroj kouzla staré fotografie leží ve specifickém vztahu fotografického obrazu k času, ve vyostření protikladů mezi trváním a pomíjivostí, mezi přítomnou skutečností a její nepřítomností."⁵⁾ Další kontrast při současném vnímání z časového odstupu cítíme mezi původním záměrem fotografa a pocitem těch, jimž byly snímky určeny s dnešním chápáním fotografického portrétu. Dnes převážná většina portrétních fotografií v ateliérech má ryze identifikační funkci, kdežto v minulém století převládala funkce reprezentační jako odraz malířské portrétní tradice.

Nejpočetnější skupina "úsměvných fotografií" druhé poloviny 19.století těží z pocitu kontrastu mezi původním "vážným" záměrem fotografa a současným postojem citlivým a zároveň okouzleným z absurdních aranžmá, nepatřičných rekvizit, velkých postojů a velkých gest. Všechny znaky historických snímků jsou ovšem dobově podmíněné jak z hlediska vztahu fotografie k výtvarnému umění, tak ke způsobu fotografické práce. Jedním z podstatných rozdílů mezi malbou a fotografií je nezbytná vázanost fotografa na model; malíř je tu ve zjevné výhodě. Další problémy ve fotografické práci nastávaly ve zvládání prostorových dispozic, zejména

v souvislosti s vytvářením umělého přírodního prostředí v ateliérech. Umělost, hranost a předstíranost tvořily podstatnou součást fotografova záměru a jejich dovedné skloubení bylo podstatou hodnocení práce fotografa. Nikoli věrnost modelu, ale fotografova práce s modelem byla hodnocena i vyžadována.

Portrétní fotograf druhé poloviny 19. století pracoval v atmosféře prosycené divadelností⁶⁾ a zájmem o minulost. Podvědomě vstřebával vlivy salónního malířství a pokoušel se svou činností vyrovnat uznávaným uměleckým aktivitám. V této atmosféře a v kontrastu mezi touhou a faktickými možnostmi fotografického procesu se rodily "úsměvné fotografie".

Nejrozšířenější oblastí fotografické práce byl zakázkový portrét. Studium ateliérových portrétů je zajímavé nejen z hlediska historie fotografie, dějin výtvarného umění a vývoje oblékání, ale i z hlediska sledování proměn životního stylu a společenských vztahů. Z hlediska našeho zájmu o postihování polohy "úsměvného" v ateliérových pracích fotografů jsou nejvděčnější portréty dětí. Zatímco snímky mužů a žen byly většinou pojednány vážně a důstojně, přirozená dětská hravost provokovala mnohdy fotografie k různým méně obvyklým způsobům portrétování. Jako základní problém se jevil rozpor mezi malou postavou dítěte a velkým ateliérovým nábytkem, což bývalo zdrojem mnohých komicky působících aranžmá (dítě sedící na psacích stolech, stojící na židlích a křeslech). Již samo umístění dítěte mezi předměty světa dospělých působilo někdy zcela absurdně (dětské postavy u typických ateliérových rekvizit: závěsů, balustrád, sloupků, soklů). Oblečení dětí bývalo někdy miniaturou dospělého jako výraz sebeprojekce. Určitým odrazem těchto snah bylo oblékání dětí do různých kostýmů, přičemž zvlášť absurdně působily uniformy malých vojáků. Kostýmy na dětské maškarní plesy více přihlížely k symbolice dětského světa. Postav dětí bylo v atmosféře nabitě divadelností a symboly využíváno i k četným symbolickým výjevům, nejčastěji s tradičními amorky nebo komíníčky. Jako "loutky" ilustrovaly děti například různá "romantická" povolání (dráteníčci).⁷⁾ Děti hrály své role i v různých pohádkových výjevech a na scénkách z rodinného života, jak bude podotknuto dále. Po roce 1875 přibývalo v ateliérech rekvizit přizpůsobených pro práci s dětmi, často i rekvizit "technického" charakteru. Tyto dvoukolky, houpací koně nebo kohouti a labutě, později i balónové koše a letadélka neměly za cíl napomoci přirozenějšímu vyznění dětského portréту, nýbrž zatraktivnit fotografovou práci, přilákat nevšedními rekvizitami zákazníka. Protože pořízení snímku do alba rodiny se považovalo za mimořádně vážný a důstojný akt, na většině dětských portrétů chybí přirozenost a nenucenost, tedy dnešní základní předpoklady úspěšného snímku. Snímek dítěte s úsměvem byl zcela mimořádný. Také předměty, které děti držely v rukou, nepocházely většinou z hravého dětského světa (paraplátka,

knihy, kytice). Jen vzácně děti držely míč, bičík ke káče, panenku, zvířátko. Z hravého dětského světa se děti mechanicky převáděly do světa grimas a rekvizit dospělých. Téma rodinných vztahů ilustrují i některé snímky, záměrně vytvořené jako humorné (aristokrat držící bičík nad dětmi zapřaženými v pomyslném spřežení).⁸⁾

Poměrně velmi dobře ilustrují ateliérové snímky postavení muže ve společnosti a v rodině před 1.světovou válkou. Z hlediska zájmu o "kouzlo nechtěného" zaujmou především portréty, na nichž muži manifestovali svou ledabylost, nenucenost, okázale dávali najevo svou prezíravost světem a jeho etiketou. Tyto snímky vznikaly většinou s programovým humorným nábojem, a to převážně v četných pánských společnostech. Tam se dávaly k lepšímu a sloužily nejen jako svérázná upomínka, ale i jako doklad vtipnosti portrétovaných. Z hlediska dějin fotografie je na nich cenné to, že mnohdy velmi pohotově a živě zachycují momentální citové vzrušení, okamžitou situaci, prchavou chvíli. Poukazují tedy na nejceněnější možnost fotografie - schopnost zachytit okamžik. Snímky tohoto typu pocházejí z pamětních alb různých zábavních spolků a společností a družin umělců, můžeme je nalézt i v rodinných albech ze zámeckých objektů.⁹⁾ Často jsou anonymní, ale nalezneme je i mezi produkcí známých ateliérů jako výraz snahy zachytit netradičním způsobem vzpomínku na určitou výjimečnou událost (např. narození potomka, oslava narozenin). K nejvýznamnějším autorům, kteří si libovali v žertovných snímcích, patřil Jindřich Eckert.¹⁰⁾

Množství záměrně vytvářených komických situací v ateliérech fotografů doplňovaly snímky mužů v převlecích, dokládající mimo jiné i úzké vztahy některých fotografů k divadelnímu životu (v Praze např. Jan Tomáš¹¹⁾ a Jan Mulač¹²⁾). S pomocí kostýmů, vypůjčovaných z divadel, mohl fotograf portrétovaným přidělovat určité role. Oblíbené byly zvláště orientální, historické a folklórní kostýmy jako výraz dobové obliby převleků a zaujetí pro Orient a minulost. "Kouzlo nechtěného" tu mnohdy vyvolává kontrast nepatřičných slohových a historických souvislostí. Postavy Žižků, Lovců či Orientálců v harému přímo manifestují dobové portrétní fotografické krédo: nebýt zobrazen tak, jak se jevím, nýbrž tak, jak chci, abych se jevil.¹³⁾ (Tyto portréty v kostýmech je samozřejmě třeba odlišovat od kostýmů herců v divadelních rolích i od pamětních snímků kostýmů na maskarní plesy.) Veselé hravé portréty měly vlastně pomíjivý smysl momentálního pobavení na rozdíl od dokumentů pro rodinná alba, majících působit věčně (odtud i fotografický termín "zvěčnění").

Přímým protipólem záměrných komických snímků byly studie, které vznikaly ze zaujetí vážnou tvorbou ve snaze i na fotografiích zobrazovat vznešené myšlenky a ideje jako v staleté výtvarné tradici, od níž si také fotografové vypůjčovali tradiční symboly. V českém prostředí jsou však

tyto práce zcela mimořádné a zmíním se o nich ještě dále v jiných souvislostech.

Portréty žen v prvních šedesáti letech fotografie jsou ve svém souhrnu na rozdíl od portrétů mužů mnohem méně barvité, což souviselo zejména s postavením ženy ve společnosti 19. století. Obdoby kratochvilných her pánských společností se znevažováním sebe sama přirozeně u portrétů žen nenalezneme. Ženy na soukromých ateliérových portrétech byly v drtivé většině vážné, důstojné, vystavovaly na odív šperky a šaty, mnohem častěji než muži byly portrétovány v celé postavě. Sedící dámy často držely knihu. Málokdy se u portrétů využívalo takových přirozených dekorativních prvků jako květin nebo větviček s květinami. Portrétům chyběla jiskra nadsázky, nevážnosti, vtipu. Výjimku ovšem tvořily portréty umělkyní, žen v plesových kostýmech, alegorické studie a snímky erotického charakteru, uváděné někdy jako "Krásné umělkyně" nebo "Fotografie pro přátele umění". Snímky ilustrující dobové ideály ženské krásy se ovšem do Čech importovaly a pocit "nechtěného kouzla" vyvolává patrně především přímou a naivitou, s jakou jsou půvaby krásy prezentovány.

Snímky dvojic mužů a žen dávaly přirozeně značné možnosti k vytvoření mnoha komických variant v různých životních situacích. Vedle akcentu humoru tu hrál velkou roli i prvek erotiky, s oblibou uplatňovaný zejména na stereofotografiích. K prohlížení stereoskopickým kukátkem, poskytujícím efekt prostorového vidění, sloužily zejména scény s milencí, umocněné mnohdy postavou zvědavce-čumila. Uplatnění tohoto oblíbeného triviálního motivu z oblasti literatury i výtvarného umění nalézáme zejména u scének dostaveníček, jejichž svérázné kouzlo mnohdy umocňují fotografem nezvládnuté prostorové dispozice. Zvlášť pěkný případ poskytuje Eckertův žertovný snímek z cyklu Karnevalové typy (1879), kde na dvojici v historických kostýmech s úsměvem shlíží čumil z nebeské báně, vytvořené z plátna pomalovaného hvězdičkami.¹⁴⁾ Standardní iluzivní kulisa tu byla obohacena o prvek soukromého žertu (dívka je představována mužem, kulisy nepředstírají skutečnost), takže se možná jedná i o určitou parodii triviální scény. Protipólem scén Setkání byly vzácnější scény Loučení. Příklad dívky na skále, s níž se loučí muž v loďce, ukazuje nejen na nemožnost zvládnutí přírodního prostoru v ateliéru, ale také na různé možnosti interpretace.¹⁵⁾

Studium snímků muže a ženy jako partnerů je zajímavým materiálem i pro studium dějin vývoje manželství. Na snímcích jsou velmi vzácně zobrazeny projevy něhy a příchyllosti nebo úsměvy partnerů. Ze snímků čpí serioznost, vážnost a až umělá důstojnost, což souviselo s aktem fotografování a významem snímku pro věčné uchování do rodové portrétní galerie - alba. Také fakt, že na mnoha snímcích muž sedí a žena stojí, je vysvětlitelný povahou a významem fotografického úkonu: ve stoje více vynikne

samotné oblečení.¹⁶⁾ Ostatně mnoho snímků žen působí dojmem výstavy oděvu, zdůrazňovaného podstatně více než ženina individualita. I na snímcích rodičů s dětmi je zobrazení citových projevů velmi vzácné. Pražský malíř a fotograf Hynek Fiedler byl autorem vizitky znázorňující otce, který škádlí dítě v matčině náručí. Podle dobového technického kánonu se jednalo o nekvalitní snímek, neboť ostrá byla na snímku pouze tvář matky, a přesto jde o jeden z nejpozoruhodnějších ateliérových snímků vizitkové éry v Praze, neboť je cenný svou upřímností a nefalšovaností, momentním zachycením chvíle pohody, kdy onu autentičnost a dynamiku dává snímku právě pohybová neostrost.¹⁷⁾ Ve svém důsledku se jedná o typ úsměvné momentky, jaký se ve fotografii prosazoval až o mnoho desetiletí později.

Portréty mužů, žen a dětí tvořily převážnou část produkce živnostenských ateliérů minulého století. Jen velmi málo fotografů se zabývalo ještě dalšími oblastmi fotografické práce a jen velmi málo autorů mělo určité umělecké ambice. Tyto ambice ilustrují především "fotografické scény", komponované výjevy vznikající v ateliérech jednak při rozvíjení zábavné složky portrétní produkce, jednak právě jako součást aspirací fotografů na náročnější uměleckou činnost.¹⁸⁾ Mezi fotografické scény tak náleží aranžování výjevů z divadelních her s živými herci i umělými figurkami, komponování nejrůznějších výjevů ze skutečného nebo fantastického světa a v neposlední řadě i vytváření alegorií a živých obrazů. Celá produkce fotografických scén, zejména s výjevy z domácího života a řemeslnických dílen, je dosud nedoceneným dokumentem soudobého životního stylu a kulturního obrazu doby, přičemž tyto snímky - většinou stereofotografie - tvořily významnou součást populární kultury minulého století. Z hlediska našeho zájmu o prvky humoru jsou zajímavé některé výjevy z domácího života s pikantním podtextem, dále pohádkové a didaktické kompozice a především alegorické výjevy, k nimž náleží i mnohé fotografie aktu. Fotografie aktu byla zcela výjimečnou oblastí ateliérové práce a z dnešního pohledu patří většina fotografických aktů minulého století do oblasti "kouzla nechtěného". Častou příčinou dnešního úsměvného nahlédnutí je kontrast těla s nepatřičnými rekvizitami (akt u sloupku, podstavce, balustrády, stativu fotografického přístroje), postoj modelu neadekvátní zobrazené situaci (akt na bicyklu), důraz na tělesné vnady v souladu s dobovými ideály krásy. Vedle erotických fotografií vznikala jak pornografie, tak i anatómické studie jako pomůcka pro sochaře a malíře. Až do vystoupení prvních veřejně známých fotografů aktu, Drtikola, Zycha, Andrlého a Stiftera počátkem 20. století, nebyli u nás fotografové aktu známi a zdá se, že jejich činnost byla víceméně pokoutní. Aktů či půlaktů využívaly i četné alegorické kompozice, do Čech většinou importované (Hold Republice, Přísaha, Tři grácie),¹⁹⁾ přičemž

jejich společným rysem bylo naivní fotografické ztvárnění, mechanicky kopírující starší práce v grafice či malbě. Z dnešního hlediska působí tato původně vážná a seriózní dílka většinou planě a komicky. Vadí především přímota a konkrétnost fotografického zobrazení jak lidských postav, tak umělých ateliérových výtvorů. Ve své době však byly jedním z nejvýznamnějších pilířů na cestě k emancipaci a společenskému uznání fotografické tvorby. Alegorické výjevy, sestavené z více postav a prostorově i ideově náročnějším způsobem můžeme označit jako živé obrazy.²⁰⁾ Živé obrazy, uznávané jako plnohodnotné umělecké dílo, většinou fotograf pouze dokumentoval, jen ve vzácných případech je i sám vytvářel. Příkladem fotografem vytvořeného náročného živého obrazu je dílo Jindřicha Eckerta vytvořené pro pražský Spolek alpinistů v roce 1880 v domě V lázních na Malé Straně.²¹⁾ O okolnostech jeho vzniku se dnes můžeme jen domnívat. Je pravděpodobné, že cyklus pěti známých snímků vznikl jako památka na událost z povstání tyrolského lidu proti okupaci Tyrol napoleonskými vojsky v letech 1809-1810. Na jednom z výjevů slézají alpinisté ledovcová pole, na jiném v působivé pyramidální kompozici se modlí za zdar výpravy na pozadí hor. Ideovým vyvrcholením cyklu je náročná kompozice s dramatickými gesty střelců, raněným bojovníkem a vůdci povstání, jež se může chápat i jako pocta Andreasu Hoferovi, tyrolskému národnímu hrdinovi, který je ústřední postavou snímku. Možná, že se jedná i o parafrázi obrazu malíře Defoeogra.²²⁾ Uvedení tohoto cyklu v souvislosti s "úsměvnými fotografiemi" se nemusí jevit jako příhodné, nicméně nezájímavému laikovi se postavy v tyrolských krojích s nahými koleny na kaširovaných ledovcových kulisách a celková vypjatá dramatická musí jevit nepochopitelně absurdní a v podstatě komická. Za pozornost stojí vedle náročných kulis i iluzivní uplatnění skutečných a malovaných předmětů.

Řada živých obrazů vznikla v souvislosti s Národopisnou výstavou československou jak na výstavišti, tak na scéně Národního divadla v době trvání výstavy.²³⁾ Pohybujícím se živým obrazem byly alegorické vozy, s oblibou uplatňované na různých národních slavnostech a od devadesátých let i fotografie dokumentované. Klasickým příkladem jsou snímky alegorických vozů čtyř ročních období ze Slaného od tamního fotografa a významného regionálního badatele Františka Durase.²⁴⁾ Bohaté alegorické výjevy se komponovaly při příležitosti výročí významných osobností národa (zejména Palackého a Komenského), na paměť významných událostí (zrušení roboty) i při výročí různých zájmových nebo profesních sdružení. Význam fotografa při jejich dokumentaci rostl zejména s rozmachem pohlednice, kdy se začaly objevovat i kompozice vytvořené přímo pro tento vskutku masový obrazový prostředek. Rozbor a četnost národních atributů užívaných při těchto alegoriích, smysl a dopad těchto akcí, je přirozeně mimo

rámec této stati, kde jsem chtěl jen upozornit na souvislosti těchto děl s fenoménem humoru. Vedle kompozic společenského charakteru nemůžeme přirozeně pominout i práce vznikající víceméně k soukromým účelům u příležitosti životních i pracovních jubilejí. Krásným příkladem je kabinetka s názvem Oslava stříbrné svatby ředitele Kropáčka, na níž tři dívky znázorňují patrně Lásku, Krásu a Píli.²⁵⁾

Vedle fotografických scén oslavného a oficiálního charakteru, jež se jeví úsměvnými až druhotně, vznikaly i snímky přímo s humorným zaměřením, jež se v některých svých projevech mohou stát i pozoruhodnými dokumenty politických nebo uměleckých postojů. Nejtriviálnějšími fotografickými scénami vytvářenými s humorným záměrem byly scény s dvojníky nebo "duchy", uplatňujícími princip dvojnásobné expozice na jednu desku. Již ze šedesátých let také pocházejí vizitky se skupinkami žertujících pánů, předvádějících s oblibou popíjení, zpěv nebo šarvátky, někdy i v historických kostýmech. Podobné "hry" mívaly mnohdy charakter soukromé zábavy, jíž byl fotograf jakoby náhodou přítomen. Někdy sloužily i jako skupinová upomínková fotografie četných pánských stolních společností. V některých případech se však tvořilo přímo pro fotografovou komoru a fotografování samo se stalo prostředkem zábavy. K tomuto typu fotografických scén řadím známé Eckertovy Karnevalové typy z roku 1879, na nichž skupina důstojníků se převléká do různých kostýmů, hraje si na opilé i zamilované, předvádí různé hry a cirkusové a jarmareční atrakce.²⁶⁾ Z hlediska zájmu o městský folklór a lidovou zábavu jsou některé ze snímků i zajímavými obrazovými doklady k těmto zábavám, jež patrně ani v jiných obrazových pramenech nenalezneme. Ostatně zdá se, že Eckertův netradiční přístup k portrétní práci a zájem o šprýmovné kompozice byl jedním z důvodů obliby jeho ateliéru.²⁷⁾

Poněkud odlišnou úsměvnou polohu - a z hlediska výtvarné tradice i méně originální - mají vizitky Františka Fridricha komponované na různá úsloví a zábavné říkanky.²⁸⁾ Pocházejí z doby kolem roku 1868, bylo jich vytvořeno na devadesát a jejich kouzlo spočívá v jednoduchém přehledném aranžmá jednajících postav, pod nimiž je dvouřádkový německý text. Za postavami není pozadí, důraz je kladen na typ a ošacení modelu a výmluvnost gest doplněných charakteristickými atributy. Fotografická scéna je jasná a výmluvná: stařence šeptá do ucha stařec: "Eine Taube nennst du Dein / Eine Taube schön und rein". Některé mají mírně didaktický osten; pod mužem s lahví červeného vína se píše: "Mög' dein Bemühen Erfolg auch finden / Sich deine Braut mit dir verbinden."

Pozdním dozvukem obliby fotografických scén jsou aranžované výjevy z produkce kolínského fotografa a nakladatele Františka Krátkého, z nichž část byla již zhotovena tiskovou nikoli fotografickou technikou. Krátký nabízel vedle pohádek (např. Karkulka, Kocour v botách, Perníková

chaloupka), naaranžovaných s pozoruhodnou důkladností, i různé kompozice žánrového a naukového charakteru, jejichž fotografické předlohy sahají o několik desetiletí zpět do první vlny piktorialismu. S humorem nebo komickou situací mají však obvykle málo společného, což naznačují i jejich názvy (Sen, Touha, Očekávání apod.). Není také zcela jasné, které snímky jsou z jeho dílny a které přejímal ze zahraničních vzorů.²⁹⁾

Se skupinou snímků s pohádkovými výjevy souvisí i humorné kompozice sestavené z více snímků a znázorňující tak po etapách určitý jednoduchý děj. Svým způsobem se tento typ fotografického seriálu může zařadit i mezi předchůdce comics. Příkladem může být soubor pěti vizitek o pozvání kostlivce ke karetní hře z doby kolem 1870.³⁰⁾

Opačným pólem produkce fotografických scén, tvořených pro nejširší vrstvy, byly humorné kompozice určené jen pro vymezený okruh uživatelů. Přesnou dělící hranici mezi typem konzumentů přirozeně nelze sestavit. Obsah některých prací zůstal zašifrován jen pro malý okruh lidí a o smyslu díla se můžeme dohadovat na základě obecnějších souvislostí. K příkladům děl nejednoznačného výkladu i určení náleží například vizitka Jindřicha Eckerta z roku 1869, na níž je zobrazen muž schovaný za kartou, balancující na bruslích a hlasující na dvě strany.³¹⁾ Není jasné, jedná-li se o žert nějaké stolní společnosti, parodující obojetnictvím svého člena, nebo zda se jedná o politickou satiru věčně živou. Obrazovému ztvárnění žertu zde napomohla fotomontáž s kresebnými zásahy, která se u podobných prací využívala přirozeně velmi často. Díky technice fotomontáže má fotografická politická satira pozoruhodně dlouhou tradici. (Zvlášť rozsáhlý soubor fotomontáží s tvrdým satirickým obsahem na formátu vizitek vznikl v souvislosti s politikou Otto von Bismarcka.)

Při fotomontážích s satirickým obsahem se někdy také využívalo reprodukci kreseb a maleb známějších autorů. V souvislosti s malbou a vzájemnými vztahy fotografie a malířství se jako zcela mimořádný jeví soubor tří (resp. čtyř) kabinetek Moritze Klempfnera opatřený společným názvem Makartovy čtyři denní doby. Akademický malíř a fotograf v Praze a Teplících parodoval na kabinetkách nejen Makartův honosný sloh, který se stával předobrazem aranžmá mnohých fotografických portrétů a zařízení ateliérů, ale svým textem na rubu snímků i falešný sentiment určitého typu snímků. Na rubu fotografie s vyobrazením balkónové scény (dívka na žebříku, jinoch na balkóně) v překladu čteme: "Otrocká ohleduplnost k tchyni nutí mladé manžele být v noci tak vynalézavými, že po pozdním rozhovoru - místo aby se vrátili nejkratší cestou přes pokoj, kde sladce spí tchyně - volí neobvyklou cestu přes zahradní balkón."³²⁾ Z Makartových čtyř denních dob je toto na téma Noc.

Satirická nebo parodistická aranžmá fotografů, vyjadřující jejich politický nebo umělecký postoj, stojí z intelektuálního hlediska patrně

na vrcholu produkce, kterou velmi široce můžeme opsat jako "úsměvná".

Doplňkem k té části fotografické "úsměvné" tvorby, která nebyla určena masové spotřebě, jsou různé fotografické žertíky amatérských fotografů. Svou spontánností, čerpající mnohdy z běžných komických situací každodenního života, zároveň naznačují další směřování tohoto typu fotografie. Rozmach amatérské fotografie od devadesátých let 19. století je ve vzájemném vztahu s vývojem fotografické techniky. Právě menší a lehčí fotografické přístroje umožnily fotografům všímat si života kolem sebe. Významnou součástí amatérského fotografování bylo i aranžování různých humorných situací na výletech s rodinou nebo přáteli nebo aranžování scének, v nichž se fotografie stávala nástrojem soukromého žertu. Podobný postoj k fotografii zaujímali již i nečetní zájemci o laické fotografování v šedesátých a sedmdesátých letech.

Humorná aranžmá amatérských fotografů vycházela částečně z tradice živých obrazů a symbolických výjevů, nebyla však vázána na ateliér a profesionální vybavení. Nedokonalé technické možnosti však řada amatérských fotografů nezakrývala, naopak je s jistou dávkou ironie i zdůrazňovala.³³⁾ Amatérští tvůrci tak vnesli do fotografie punc skutečného prožitku a opravdovosti. Naopak úsporná snaha mnohých živnostenských fotografů po atraktivnosti vyúsťovala díky nekultivovanému a sentimentálnímu provedení ve fotografický kýč. V rodinných albech mnohých amatérů belle époque jsou skvělé dokumenty soudobého životního stylu, každodenního všedního života, včetně jeho úsměvných aspektů,³⁴⁾ z prací profesionálních fotografů se však poloha vytváření záměrně komických situací od devadesátých let poznenáhlu vytrácí, zůstává "kouzlo nechtěného" či kýč nebo obě ve vzájemném vztahu.

Velkou část "úsměvných fotografií" 19. století prolíná "vážná" i "úsměvná" poloha. Ve své době vážné se s odstupem času stalo směšným, humorné své doby se v současnosti mohlo stát vážným dokladem soudobého životního stylu a způsobu myšlení. Předpokládaný záměr se proměnil, jako už tolikrát v historii, vážné a glorifikující se proměnilo na směšné a okouzlující. Podobný posun a záměny vztahů jsou ostatně příznačné pro vývoj moderního umění, dadaismem počínaje. Studie o "úsměvných fotografiích" poukazuje na některé z kořenů tohoto vývoje.

- 1) Proměny humoru na fotografiích 19. století sledovalo v posledním údobí několik výstav: Úsměvné fotografie našich předků ve výstavní síni Fotochema Praha v září 1989 (reprízovaná v prosinci 1989 v Malé výstavní

síni OKS v Liberci a pod názvem Z historie české fotografie i v Domě české kultury v Bratislavě v dubnu 1990). Zásadní výstava pod názvem "Úsměvné fotografie" s podtitulem "ironie, úsměv a groteska v české fotografii" proběhla v září 1990 v Galerii 4 v Chebu. Výběr z výstavy byl vystaven v Lorient ve Francii v listopadu 1990. Zahrnovala práce v průřezu od nejstarších snímků po současné. Autorem výstav byl P.Scheufler.

- 2) Dobová literatura a statě o humoru na fotografiích si všímají výhradně situační komiky. Viz např. J.Vávra, Fotografický humor a vtip. J.Spousta, Praha 1947.
- 3) Na základě literárních příspěvků v Hostu do domu termín "kouzlo nechtěného" pro oblast fotografie programově poprvé použili Jaroslav Anděl a Antonín Dufek v názvu výstavy Čaro nechceného vo fotografii 1860-1920 v galerii Profil v Bratislavě 1976. K výstavě byl vydán katalog ve formě skládacího plakátu.
- 4) W.Benjamin, Die kleine Geschichte der Photographie. Literarische Welt 1931. - Viz též stať: W.Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a.M. 1935. (Překlad v: Dílo a jeho zdroj. Praha 1979, s.17-47.)
- 5) Viz katalog výstavy Kouzlo staré fotografie autorů A.Dufka, J.Anděla, P.Scheuflera v Moravské galerii v Brně roku 1978, s.4-11.
- 6) Viz R.Prahl, Malíři, divadlo a formy obraznosti 19.století, v: Divadlo v české novodobé kultuře. Praha 1985.
- 7) Viz např. vizitka M.L.Wintra ze soukromé sbírky reprodukováná v práci P.Scheufler, Pražské fotografické ateliéry 1839-1918, I/ 1839-1889. Praha 1987.
- 8) Kabinetka neznámého autora pochází ze soukromé sbírky a má být reprodukována v knize: J.Šebánek, Já, Jára Cimrman. Plzeň 1991.
- 9) Viz např. alba Nostitzů a Chotků v Okresním archívu Žlutice.
- 10) Souhrnné dílo o J.Eckertovi viz P.Scheufler, Jindřich Eckert. Praha 1986.
- 11) O Janu Tomášovi připravuje životopisný román RNDr. Petr Rybář, spisovatel z Hradce Králové. Viz též Pražské fotografické ateliéry (cit. v pozn.7).
- 12) Souhrnnou práci o Janu Mulačovi viz V.Koubová, Zapomenuté portréty. Závěrečná teoretická práce Pražské fotografické školy. Praha 1989.
- 13) Viz též P.Scheufler, Fotografické album Čech 1839-1914. Praha 1989, s.408n.
- 14) Soubor v Muzeu hl.m.Prahy, i.č. D 2403.
- 15) Viz Kouzlo staré fotografie (kat.cit. v pozn.5), č.144, kde táž kabineta interpretována jako Lorelai.
- 16) Viz text A.Dufka v katalogu Kouzlo staré fotografie (cit. v pozn.5).

- 17) Vizitka ze soukromé sbírky reprodukována v: Fotografické album Čech, s.414 (cit. v pozn.13).
- 18) O termínu "fotografické scény" podrobněji viz Pražské fotografické ateliéry... I, s.27 an. (cit. v pozn.7).
- 19) Viz I.Chéronett, Petit Musée de la Curiosité Photographique. Paris 1945.
- 20) Viz R.Prahl (cit. v pozn.6).
- 21) Originály jsou - vedle Moravské galerie - v Náprstkově muzeu, inv.č. 32/29-33.
- 22) Za pomoc při interpretaci děkuji dr.S.Krajníkovi z OA Kladno.
- 23) Živé obrazy z roku 1895 jsou v Náprstkově muzeu, inv.č. G 171-3 a 32/20.
- 24) Negativy F.Durase jsou uloženy ve Vlastivědném muzeu Slaný.
- 25) Snímek je uložen v oddělení historie fotografické a filmové techniky Národního technického muzea.
- 26) Viz Muzeum hl.m.Prahy, inv.č. D 2403.
- 27) Viz cit. monografie o J.Eckertovi, s.15.
- 28) Reprodukce vizitek ze soukromé sbírky viz Pražské fotografické ateliéry... I. (cit. v pozn.7).
- 29) O J.Krátkém více ve studii: P.Scheufler, První fotografie v Kolíně. Revue fotografie 1990, č.2.
- 30) Soubor ze soukromé sbírky reprodukován v cit. díle Fotografické album Čech na s.306.
- 31) Vizitka je ve sbírce Uměleckoprůmyslového muzea, č.i. 28 341/11.
- 32) Tři snímky ze souboru jsou uloženy v Uměleckoprůmyslovém muzeu, v albu i.č. GF 488-513.
- 33) Viz např. snímek z okruhu Josefa Wohanky, reprodukován v cit. díle Fotografické album Čech na s.308.
- 34) Viz např. anonymní soukromé album ze sbírky Moravské galerie v Brně, jehož ukázky byly reprodukovány v článku: A.Dufek, Secesní rodinné album. Československá fotografie 1976, č.11.

Biograf jako nový typ lidové zábavy

Ivan Klimeš

Pro každého z nás je film neodmyslitelně spjatý s 20. stoletím, nicméně před veřejnost předstoupil již v polovině devadesátých let století devatenáctého a jeho podoba i způsoby jeho prezentování se utvářely v nejtěsnějším kontaktu se všemi uměleckými druhy i s různými typy zábavních produkcí, jaké konec minulého století nabízel. Zrod filmu, jeho okamžité rozšíření po celém světě, jeho prudký rozmach, jenž během několika málo let vedl ke vzniku celého nového odvětví konstituujícího vlastně zábavní průmysl v moderním smyslu slova - to vše byly neklamné signály ohlašující na přelomu století příchod nové epochy. Mluvíce o počátcích filmu, budeme stát u pramenů masové kultury s její mocí formovat psychologii individua i masy, životní styl, politické a morální postoje, s její mocí autoritativně sugerovat vše od estetického ideálu až po nejintimnější detaily soukromého života.

Jakmile se ukázalo, že okouzlení novým technickým vynálezem hned tak nepomine (jak se původně domnívali bratři Lumièreové), začaly se rychle utvářet zárodky nového průmyslového odvětví. Film začal být chápán jako zboží, tedy jako něco, co je určeno k prodeji, k masovému šíření. To nutilo výrobce přizpůsobovat se zájmům a vkusu nejširších vrstev a hledat inspiraci u nejpopulárnějších typů lidových zábav. Film ovšem zcela spontánně těžil ze všeho, co se kolem nabízelo a co mohl nějakým způsobem zúročit. Z literatury přejímal náměty i žánry, z divadla hereckou techniku a inscenační postupy, z výtvarného umění komponování záběrů, ale i kostýmování, masky atd., z varieté, šantánů a kabaretů přebíral některá čísla či dílčí postupy, ale inspiroval se tu i skladbou celého programu. A z hudby vytvořil neodmyslitelnou doprovodnou složku sestavovanou z repertoárové zásoby nejrozličnějších hudebních žánrů. Vlastním vkladem filmu byla pro začátek schopnost fotografického záznamu pohybu a z toho plynoucí schopnost vyvolávat pocit "dokonalé" iluze reality. Tyto dvě navzájem podmíněné vlastnosti filmu vtahovaly diváky do role očitých svědků, neřkuli "přímých" účastníků událostí a dějů, odehrávajících se v odlehlých krajích či dobách a nebo třeba v nedo-

stupném prostředí vyšších společenských vrstev. Právě v této schopnosti poskytnout nedostupné, dát prožít sen, je třeba hledat příčiny masové popularity filmu. Ve svém eseji *Der Ersatz für die Träume* z roku 1921 říká Hugo von Hofmannsthal: "Co lidé v kině hledají, je náhrada za sny."¹⁾

Prvním domovským působištěm filmu se stalo varieté. Promítání "pohyblivých obrazů" či "živých fotografií" tvořilo jedno z čísel "velkých představení specialit". Film zde figuroval v sousedství výstupů akrobatů, eskamotérů, imitátorů, parodistů a dalších atrakcí typických pro programy varieté. Záhy se však film osamostatnil a dokázal pokrýt celý program sám. Zužitoval přitom své zkušenosti z varieté. V programech kočovných kin se běžně vyskytovala nafilmovaná vystoupení artistů či eskamotérů, případně kouzelnické výstupy, v nichž nalézaly první uplatnění filmové triky. Byla to krátká éra pouťových a jarmarečních biografů. Na počátku století už bylo zřejmé, že zájem publika je trvalý a že programová nabídka bude stoupat. Byly tedy splněny předpoklady pro to, aby se hospodářsky udržela i kina se stálým působištěm. Vznikala nejprve ve velkých městech (v Praze to bylo například v roce 1907), ale v průběhu desátých let zasáhl i v Čechách tento proces také oblastní centra. Do obcí bez stálých kin dojížděla kina kočovná, která u nás existovala až do čtyřicátých let.²⁾

Vlastní průběh filmového představení patří k problémům, jež zpravidla zůstávají na okraji badatelského zájmu, ačkoliv i tato oblast procházela především v éře němého filmu zajímavým vývojem. Značně se například proměnila skladba programu. Zpočátku měly filmy velmi krátkou metráž, takže filmové představení obsahovalo poměrně velký počet titulů nejrůznějšího charakteru, které bylo třeba nějakým způsobem uspořádat. Program sestavovali majitelé kin, kteří samozřejmě vycházeli z vlastních programových zásob, takže dramaturgická skladba filmového představení měla nepřeberné množství variant. Ze zkušeností s publikem nicméně přece jen vzešel jakýsi model programu, jakkoliv v praxi různě obměňovaný. Takový model byl publikován v německém časopise *Licht-Bild-Bühne* v roce 1910, kdy počet filmů promítaných během jednoho představení kolísal mezi sedmi až dvaceti tituly. Podle autora článku vypadal tehdy "běžný vzorec pro sestavení programu" takto: "Hudební předehra, aktualita, humoristický film, drama, komický film. - Přestávka. - Přírodní film, komický film, velká atrakce (nejatraktivnější titul programu - I.K.), vědecký film, film s hrubou komikou (derbkomisch)."³⁾ Z pestrosti programu dýchá ctižádost uspokojit každého diváka a patrně i poučenost na programech varieté. Žánrová různorodost programu ovšem zároveň znamená, že každý žánr v něm měl přesně určenou funkci, což zpětně přispívalo k tříbení jednotlivých žánrových typů. Komedialní žánry zjevně udávaly v programu základní tón, k němuž se po různých vybočeních k tragice, k sentimentu, k osvětě či

zpravodajství vždy znovu a znovu představení vracelo a do něhož také ústilo. V průběhu desátých let se pak začala prosazovat celovečerní metráž, takže otázka skladby programu postupně ztrácela na významu.

Redukce titulů promítaných v rámci jednoho představení patří k faktorům, které pozměnily motivaci návštěvy konkrétního biografu. V dobách, kdy každé představení obsahovalo deset patnáct filmů, se prostě chodilo do biografu a divák si byl jist, že si z té pestré kolekce něco vybere. S upevněním autority několika národních kinematografií, se vznikem kultu hvězd a také s redukcí filmového programu na dva až tři tituly zrodila se potřeba výběru, který prováděli nejen filmoví diváci, ale samozřejmě i majitelé a provozovatelé kin. Návyk navštěvovat biograf zůstal, ale diváci začali mnohem více vyhledávat konkrétní filmy.

Filmy z němého období bývají běžně podrobovány analýze, aniž by se vyvozovaly metodologické důsledky z toho, že dílo nemá podobu, v jaké bylo ve své době prezentováno. Némé filmy se například, jak známo, nikdy nepromítaly za hlubokého ticha. Každé filmové představení bylo plné hudby, která zněla při všech částech filmového programu i mezi nimi. Návštěvníkům biografu se tu dostávalo pouťově pestré hudební směsi, v níž bylo možno nalézt vše, od slavných kusů koncertního či operního repertoáru (ovšem v nejroztodivnějších úpravách) až po bizarní slepenec nejrozličnějších hudebních úryvků, vybraných a poskládaných podle typů filmových scén, jež měly ilustrovat. Kvalita hudebních produkcí v biographech byla velmi rozličná. Ve velkých kinech v centru velkoměst účinkovaly technicky vyspělé orchestry, v menších kinech však mohli diváci narazit na úroveň o poznání slabší a někdy zřejmě i skutečně hroznou. Přitom neumělý hudební doprovod mohl proměnit i nejstrašnější drama v travestii. Někteří diváci na to reagovali s rozhořčením a psali na téma hudby v biografu alarmující články do novin, pro jiné to byl naopak vyhledávaný zdroj obveselení. Josef Lada například vzpomíná, jak s Jaroslavem Haškem s oblibou navštěvovali jeden biograf jen proto, "že tam hrál orchestr strašně falešně, tak falešně, že to bylo k smíchu i Haškovi, jenž přece neměl hudebního sluchu ani za groš. Sedávali jsme až vzadu v jakési lóži a při smutných scénách, k nimž hudba zvláště falešně kvílela, svíjeli jsme se s Haškem smíchy. Ale jednou, když se na plátně šla k řece topit starostova dcera, zahrál jí orchestr na poslední cestu ryčný pochod".⁴⁾ Upozornění či přímo stížnosti na špatnou synchronizaci obrazu a hudebního doprovodu se v tisku objevovaly až do konce němé éry. Jak vypadala dobová praxe, dokládá například sebepochvalný článek kapelníka Josefa Šebka, který čtenářům časopisu Filmová Praha v roce 1923 sděloval, že on se svým orchestrem nacvičuje hudební doprovod k novému představení někdy až tři hodiny a že již třetí den po premiéře (tedy asi po deseti reprízách) se jim synchronizace i daří.⁵⁾

Před válkou ještě existovali takzvaní "vysvětlovači obrazů", kteří s ukazovátkem v ruce publiku vykládali, co se na plátně právě odehrává. Někdy však obstarávali i teatrální iluzi zvukovosti, tj. vytvářeli různé hluky: bouchali při výstřelech, mlaskali při polibcích apod. Lze předpokládat, že své komentáře přizpůsobovali provenienci a žánru filmu, reakcím publika, popřípadě dalším podnětům plynoucím z charakteru místa a času daného filmového představení. Osobitostí svých komentářů proslul údajně Karel Šlambor, bratr Viktora Ponrepa a "vysvětlovač obrazů" v jeho kině. Při českých filmech prý znamenitě napodoboval a karikoval herce, kteří ve filmu hráli a které osobně znal.⁶⁾ Souvislost s varietními či kabaretními výstupy je tu zjevná, ale v praxi "vysvětlování obrazů" se ozývá i tradice kramářských písní a jejich podání. Tento způsob předvádění filmů byl v průběhu desátých let postupně opouštěn, déle se udržel jen v kinematograficky zaostalejších zemích. (Za zvláštní zmínku stojí výjimečný případ Japonska, kde se pod vlivem tradičního japonského diva la vyvinula z "vysvětlování obrazů" samostatná umělecká profese vypravěčů nazývaných "benši", jejichž přednes byl považován za autonomní složku díla a návštěvníky kin vysoce ceněn. Díky tomu se zde tito vypravěči udrželi až do nástupu zvukového filmu.) Komentátoři pomohli filmu překlenout to první období, kdy se filmaři teprve začínali učit vyprávět příběh obrazem a kdy se i diváci teprve začínali učit film "číst". Zvýšen srozumitelnosti filmu však nebylo, domnívám se, hlavní příčinou jejich přítomnosti na představeních. Zmiňovaný Šlambor koneckonců nastoupil dle Ponrepova biografu až po válce, kdy už pražské publikum určitě žádné problémy se sledováním děje nemělo. Existence komentátorů při projekcích především vyplynula zcela spontánně z praxe jiných zábavních produkcí z konce století, mezi něž se film zařadil. "Vysvětlovači obrazů" byli konferenciéři a vypravěči v jedné osobě, kteří při představeních vystupovali jako živí prostředníci mezi filmovým plátnem a publikem, propojovali jednotlivé části programu a s publikem navazovali přímý kontakt, na jaký byli diváci zvyklí z jiných typů zábavních produkcí, z varieté, šetánů, popřípadě pozdějších kabaretů.

Přítomnost "vysvětlovače obrazů" a živého orchestru spojovala filmové představení s tradičními formami kulturních produkcí a svým způsobem vlastně zastírala zrod zábavní produkce nového typu charakteristické pro masovou kulturu 20. století. Po celé období němého filmu obsahovalo filmové představení navzdory svému technickému základu i živé složky, které každému představení dávaly prvek jedinečnosti, neopakovatelnosti. Po celé období němého filmu však vynálezci neúnavně pracovali na tom, aby tuto "nečistotu" odstranili a našli pro zvukovou složku řešení technické. Teprve s příchodem zvukového filmu na sklonku dvacátých let byl pak dokonán onen rozestup, zakódovaný v technické povaze filmu a identifikovaný

vaný Walterem Benjaminem - rozestup mezi vnímatelem a uměleckým dílem existujícím pouze v podobě reprodukce.⁷⁾ Teprve pak diváci s technicky reprodukováným dílem v kině skutečně osaměli. Vynález zvukového filmu tak dovršil proces technické emancipace tohoto média a definitivně zpřetrhal přímé vazby filmového představení na nejrůznější formy živých divadelních a hudebních produkcí, vazby, které filmu usnadnily cestu k publiku a které mu napomohly k tomu, že se stal v krátkém čase nejmasovější lidovou zábavou.

- 1) Hugo von Hofmannsthal, Der Ersatz für die Träume, v: Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm (ed. F.Güttinger). Frankfurt am Main 1984, s.446.
- 2) Vývoj kina, resp. proces kinofikace byl z mezinárodního hlediska nerovnoměrný. Silně jej ovlivňovala poptávka po zábavních produkcích, která byla vysoká především v metropolích průmyslově vyspělých zemí. V některých amerických a německých městech vznikala stálá kina již ve druhé polovině devadesátých let.
- 3) W.Panofsky, Die Geburt des Films. Ein Stück Kulturgeschichte. Würzburg 1944, s.60.
- 4) J.Lada, Kronika mého života. Praha 1954, s.318.
- 5) J.Šebek, Hudba v kinu. Filmová Praha IV, 1923, č.36, s.282.
- 6) Srov.L.Bartošek, Ponrepo. Od kouzelného divadla ke kinu. Praha 1957, s.68.
- 7) Srov.W.Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, v: W.B., Dílo a jeho zdroj. Praha 1979, s.17-47. K tomu srov. J.Střítecký, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, v: Průmysl a technika v novodobé české kultuře. Praha 1988, s.95-105.

O humoru v architektuře a umění

Jana Ševčíková - Jiří Ševčík

Když jsme listovali prameny 19.století a hledali, jaký byl v této době humor v umění a v architektuře, zjistili jsme, že většina vtipů a humorných obrázků je naprosto nesrozumitelná a že humor dokonce postrádají, protože se příliš váží k historické situaci. Kde tedy stále živý humor hledat? Nakonec jsme se obrátili k dobovým písemným pramenům a našli snad uspokojivou odpověď, která nás rychle vrátila do současnosti.

Hegel ve své Estetice popsal rozklad romantického (dnes bychom řekli středověkého) umění jako pokračující rozklad umění klasického. Zdůraznil, že v 19.století teprve tento proces vystupuje s naprostou jasností. Budeme nejdříve poněkud únavně citovat z klasika: "Na jedné straně se totiž staví reálná skutečnost ve své prozaické objektivitě (pohlížíme-li na věc z hlediska ideálu): obsah obvyklého denního života, který není pojímán ve své substanti, ... nýbrž je brán ve své proměnlivosti a konečné pomíjivosti. Na druhé straně stojí subjektivita, která se dovede vyšvihnout na mistra veškeré skutečnosti svým citem a názorem, právem a mocí svého vtipu, která neponechává nic ve své obvyklé souvislosti a v té platnosti, kterou má pro obyčejné vědomí a kterou uspokojí teprve, když vše, co přijde do této oblasti, ukazuje se vnitřně rozložitelným na základě podoby a situace, kterou mu poskytne subjektivní mínění, rozmar, genialita, když názor a cit konstatuje tento rozklad." (G.W.Hegel, Estetika, I. Praha 1966, s.420). Jedním z principů nové doby je tzv. subjektivní humor, "který hraje v moderním umění velkou úlohu. ... Umělec vstupuje do látky ... a způsobuje rozklad všeho, co se chce udělat objektivním nebo o čem se zdá, že takovou podobu ve ve vnějším světě má. Tím je každá samostatnost objektivního obsahu a vnitřně pevná, věcí daná souvislost tvaru v sobě zničena a podání je pouhá hra s předměty, posunutí a zvrácení látky a bloudění sem a tam, křížování subjektivních vyjádření, názorů, chování, čím vším se autor vzdává sebe i svých předmětů." (s.424).

Hegel tu klade ovšem takovému postoji omezení: je lehké dělat vtipy o sobě a o tom, co je dáno, ale to vede jen k nahodilosti a neurči-

tosti a bizarně se spojují a barokně sdružují věci nejvzdálenější, jsou to skoky humoru, který využívá každého obsahu k tomu, aby uplatnil svůj subjektivní vtip. Jedno zabíjí druhé a vše jen vybuchuje. Chybí-li subjektu vnitřní jádro a opora citu, naplněného pravou objektivitou, pak humor rád zabíhá do sentimentálního citlivůstkářství (s.424). Pravý humor musí zkrátka podle Hegela nechat zazářit světelné ústředí ducha.

Sledujme však dále, jak Hegel rozvíjí svou myšlenku. Základem, ba přímo mormou klasického umění byla jednota významu a tvaru, jednota umělcovy subjektivity a obsahu díla. "Pokud je umělec zapojen do určitosti světového názoru a náboženství tím, že je s nimi bezprostředně ztotožněn pevnou vírou, potud pojímá též opravdu vážně tento obsah a jeho znázornění; tj. tento obsah mu zůstává nekonečností a pravdou jeho vlastního vědomí..." (s.425). Uvádí i názorný příklad: Chce-li dnes umělec udělat předmětem či tématem díla řeckého boha nebo křesťanského svatého, pak podle jeho názoru nepojímá takovou látku opravdu vážně, protože obsah nemá pro něj už charakter substance. "Duch si dává práci s předměty jen tak dlouho, dokud je v nich ještě něco utajeného, nezjevného. Tak tomu je, pokud je látka ještě totožná s námi. ... Vázanost ke zvláštní náplni a způsobu podání, které se hodí pouze pro tuto látku, je pro dnešního umělce čímsi minulým a umění se tak stalo svobodným nástrojem, s nímž v rukou může zpracovávat podle své subjektivní obratnosti stejnou měrou každý obsah, ať je jakýkoli. ... Žádný obsah, žádná forma není již totožná s vroucím nitrem, s přirozeností, s neuvědomělou substantiální podstatou umělce; každá látka smí být rovnocenná, jen když neodporuje formálnímu zákonu, aby byla krásná a schopná uměleckého traktování. Dnes neexistuje látka, která by stála o sobě a pro sebe nad touto relativností. ... Proto se umělec chová ke svému obsahu vcelku tak říkajíc jako dramatik, který staví na scénu a exponuje jiné cizí osoby." (s.426).

Otázka po humoru v moderním umění je tedy koneckonců tou nejvážnější. Klasická jednota byla zrušena právě tímto principem, který dovedl otrást každou určitostí a rozložit ji, čímž přiměl umění, aby vykročilo samo ze sebe. Hegel dodává, že v tomto vykročení je návrat člověka do sebe, "... činí svým novým svatým toho, který se nazývá Humanus" (s.427). Hegel přitom klade jednu potěšující podmínku: všude se musí projevovat zároveň dnešní přítomnost ducha. "Pouze přítomnost je svěží, všechno ostatní je vybledlé a ještě vybledlejší. ... Každá látka, ať pochází z jakékoli doby a z jakéhokoli národa, nabývá své umělecké pravdivosti jenom v podobě této živoucí přítomnosti, v níž plná lidská hrud' je vlastním reflexem člověka..." (s.428).

Hegelův popis rozkladu klasického a romantického umění je velmi významný, protože mimořádně brzy vystihnul celou situaci moderní doby. V tom potvrzuje známou Patočkovu tezi, že 20.století je pravdou století

devatenáctého. Pro nás je dnes významné Hegelovo pojetí humoru jako postoje, který nastupuje ve chvíli rozložení původní jednoty, kdy se vyčerpaly obsahy, kdy "vše je venku a nic uvnitř" a obsah nemá charakter substance.

V 19.století těžko nalézáme humor v architektuře, alespoň v obvyklém užším slova smyslu. K rozkladu ovšem došlo. Umělec-architekt expozuje jako cizí postavy všechny styly minulosti ve stejné platnosti. Už dávno víme, že se tehdy uvolnily vazby pravého obsahu, tedy životních funkcí a forem, kterými se navenek funkce projevují. Od této doby se spíše zakrývají, často velmi libovolně, ve vtipné hře forem, které jsou vyprázdněny, a ve vtipné hře obrazů, které byly už vícekrát reprodukovány. Určitost je zrušena humorem v Hegelově smyslu, protože si v podstatě nelze žádný z minulých názorů osvojit. Přirozeně, spíše mimoděk se vynořuje humoristická forma, někdy jako vtip na okraji, někdy jako bizarní křížení protikladných látek. Architekt přitom lehce sklouzne do sentimentu a náhodnosti. Že nevnímáme v 19.století rozklad podstaty jako humorný, je způsobeno tím, že se stále z obavy před úplným rozkladem předstírá jednota celku a že málokdo má odvahu přiznat nepříjemnou skutečnost: neexistuje žádná absolutní potřeba, která by měla být znázorňována uměním.

Tento setrvalý stav chtělo překonat moderní 20.století. Suverenita ducha se vrhla na to, aby vytvořila novou realitu a založila nový smysl v autonomii umění nezávislého na tradici. Ztráta substance se sice přiznala, ale odpověď byla příliš jednoduchá a nepřipouštěla si také rozklad, tj. např. to, že vedle sebe existují různé kvality, různé úrovně, protikladné funkce a formy. Moderna chtěla být příliš jednotná a příliš abstraktní. Příným výrazem toho bylo stále přežívání klasických definic, které jsme se donedávna učili: užitečnost, pevnost, krása; materiál, funkce, konstrukce. Jeden ze soudobých teoretiků vtipně dodává: a dobře protřepat.

Chceme-li dospět k tomu, jaká je skutečně pravda 19.století, měli bychom si připomenout další významový posun, kterým je změna postoje k realitě v umění a architektuře. Velmi rozšířené je u nás dosud fenomenologické pojetí, odvozované od Heideggera - umění jako vyjevování bytí známé např. z Heideggerovy slavné studie o původu uměleckého díla. Jan Patočka v předmluvě k Hegelově Estetice z tohoto stanoviska také Hegela kritizuje. Smyslem uměleckého díla je podle něj odhalovat nevýslovné, nekonečné, odkrývat je, aniž bychom si nutně museli pro ono nevýslovné hledat obrazy, symboly, znaky, reprezentace. Patočkovi se zdá, že právě na architektuře Hegel ztroskotál, protože architektura neznázorňuje. Naopak, způsobem svého bytí utváří náš svět. Totiž tak, že je tvarovým a prostorovým předznamenáním, v němž se náš konkrétní život bude odehrávat.

Zatímco Hegel vyumělkovaně prý hledá enigmatičnost starých architektur, Patočka píše: "egyptské nekropole přímo doprostřed malé a nahodilé reálné skutečnosti nechávají se tyčit jako mnohem mohutnější realitu ono zázvězí, k němuž se náš život vždy vztahuje při všem prodlévání u přítomného, a v kamenné architektuře, kterou Egypt objevuje nebo monumentálně rozvíjí, je ad oculos přítomna věčnost, kterou pouhé předměty nemají" (s.56). Jinými slovy, v pouhém komunikování významů nemůže umění být právo své podstatné, hlubší funkci.

V době velkých sporů o umění osmdesátých let jsme proti předchozím názorům Hegela aktualizovali záměrně. Nejen proto, že rozpoznal rozpad starého umění a spojil s ním otázku humoru, ale zejména proto, že otevřel otázku reality, která u Nietzscheho ústí na konci století do nerozlišitelnosti bytí a zdání. Stará filozofie pravdy je tím velmi otřesena. Vše je převedeno pouze na rétoriku, která se už neváže na substanti věci. Teprve teď je možná úplná fikce, zdání, iluze, metaforičnost a humor. Nemáme už žádnou pravdu jako esenci, skrývající se za věcmi. Mimo fikci už člověk nemůže existovat. Řeč je obrazem nebo modelem celé kultury. V ní se dává všemu smysl a pojmenování. Vše je reprezentací, znakem a vše je jako znak také vnímáno. Žijeme ve světě znaků, které nakonec odkazují jen k dalším znakům. Vše se odehrává mezi nimi. To je také stav postmodernismu ve smyslu pojmenování této epochy. Pevná rovina nějaké pravdy nebo podstaty prostě není přístupná. Realita je jen to, co už bylo pojmenováno, označeno, a umění pracuje s významy, aniž by mělo ambice odhalovat pravdu bytí. Postmoderní architektura už není klasicky sce-lená, ani to nepředstírá, a přiznává spor protikladných funkcí a forem. Venturi ve slavné definici architektury jako dekorované boudy připouští, že mohou existovat přidané a nikoli jen nedílné části a že architektura může být vtipná: "co jiného může být, když užíváme archeologických forem a nechceme se stát ubohými". Tak jako se osvobozují od reality významy, které k ní kdysi poukazovaly, jednosměrně a jednoznačně, osvobozují se i funkce a mohou být samy sebou nezávisle na ostatním. Všechny složky jdou svými vlastními cestami. Humor je projevem této dvojznačnosti. Šikmá, volně se vznášející fšasáda obchodního domu Site hrozí gilotinovat návštěvníky, ale je i skvělou reklamou ke konzumaci spotřebního braku, jak píše Jencks. Současné umění zpochybňuje, ale i přijímá realitu a nechává volný vstup pro výklad. Architektura nejen je, existuje nejen jako exprese podstaty nebo poukaz k ní, ale také reprezentuje a značí. Není jen čistým prostorem a formou, ale také obrazem a metaforou. Obrací se proto i k okrajové zakázané řeči subkultury, když zmizel jednotný střed a podstat. Čerpá z periférie a oživuje se tabuizovanými významy. Většina použitých znaků také v sobě protichůdné významy spojuje, což je oblíbená rétorická figura zvaná oxymoron. Humor už není náhodným vtipem na okraji, ale

je "metafyzickým" stanoviskem k rozpornosti, roz-štěpenosti, de-kompozici. Je metaforou entropie. Některé domy stejně jako obrazy a objekty mísí odkazy ke klasické tradici, k orientálním mýtům, ke kabale, Jungovým archetypům atd. "Konfúzní amalgám, který nikoho nenutí věřit něčemu a nekonečnosti ... je třeba chválit odvahu reprezentovat naši nejistotu a vytvářet z ní absolutní architekturu, jeden z geometrizace eklekticky zvolených kosmologií, zatímco jiný skrývá svůj agnosticismus za technologickou neutralitou a sociální bonhomii. Architektura vždy měla svou metaforickou roli a i když metafory jsou konfúzní jako dnes, potvrzují, že jestliže univerzum konečně vydalo své tajemství, změnilo se v pluri-verzum." (Ch.Jencks).

Poslední verzí humoru založeného na rozpadu jednoty je dekompoziční a dekonstruktivní architektura. Souvisí úzce s poststrukturalistickým myšlením a filozofií. De-konstrukce a de-kompozice vzniká v současné kultuře jako popření centrované, utopické a syntetické kultury. Zdánlivě se už nehlásí k historickým formám ani k funkčním noremám. Strategii oddělování, rozpojování je jediným konceptem, vymykajícím se totalizaci. Funkce, konstrukce a forma nejsou syntetizovány, ale postaveny vedle sebe a přes sebe. Umělci stále vytvářejí kolize, rozpory a rozdíly. Přednost se dává bláznovství před jednotným uspořádáním. Vzpomeňme na Tschumiho Folies, bláznovství v pařížském parku La Villette. Podle konceptu autorů je tu dekomponován jakýkoli význam a symbolický repertoár. V centru je prázdnota, domy jsou prázdnotou formou. Stojíme před čistou hrou jazyka. Zdánlivá racionalita vnějšku není vůbec racionální. Realita se rozptýlila.

Hegelův rozpad romantické a klasické formy umění tedy nejprve uvolnil místo pro humor - suverénní projev ducha, volně si hrajícího s fragmenty někdejší jednoty. Duch měl být zpočátku uchvácen pozorováním sebe sama, zrcadlením se v sobě, ve shodě se svou podstatou a přirozeností. Později se v sobě sám zrcadlí už jen umění. Jeden znak se rozplozuje z druhého, vytvářejí tříšť stále se rozmnožujících diferencí bez základu. Za nimi už nestojí žádná realita. Symboly a alegorie se nevztahují k ideálům, k ideálním obsahům. Výklady jsou nekonečné a funkce se odpovídá od formy. Není to však jednoduchý návrat k historii před modernou

Borovského obraz Umění je pro ducha je humornou perziflází našich Hegelovských citátů. Je dnes umění ještě jednotou konkrétního, smyslového a absolutního, jsou ještě dnes zářící ideje podobou umělecké pravdy? Naivní plakativní obraz, téměř reklamní znak, nás staví do rozšířeného kontextu. Americký malíř obraz namaloval už v roce 1973.

Jen o čtyři roky mladší (1977) je "projekt" Rema Koolhase a skupiny OMA. Autoři ho doprovodili velmi poučnou story: V roce 1923 vymysleli moskevští studenti plovoucí plavecký bazén. Znamenal jakousi enklávu

čistoty v kontaminovaném prostředí a byl snad prvním krokem k nápravě světa pomocí architektury. Bazén byl přísně pravoúhlý, po obou stranách měl dlouhé chodby s průhledem dovnitř i ven, odkud se daly pozorovat umírající ryby i zajímavá činnost uvnitř. Zkrátka nejpopulárnější konstrukce moderní architektury. Jednoho dne podle Koolhasovy story objevili architekti, že když plují unisono v drahách, bazén se pohybuje pomalu opačným směrem. Přesně podle zákona akce a reakce. Ve 30. letech se bazén stal v sovětské společnosti krajně podezřelým už pro neviditelnou činnost pod vodou, když jeho větší část byla ponořená jako ledovec. Konstruktivisté se rozhodli uprchnout na svobodu pomocí samopohybu. Pluli usilovně směrem k cibulím moskevského Kremlu a zamířili podle známého zákona pryč. Po čtyřiceti letech dorazili do New Yorku. Ani to nezpozorovali, protože plavali směrem od cíle, k němuž chtěli dojít a snili cestou o Empire State Building. Zakotvili blízko Wall Street a užasli. Cožpak komunismus došel do Ameriky, zatímco pluli Atlantikem? Setkali se v Americe se ztrátou individuality, které se chtěli vyhnout. A newyorští architekti nevívali rádi vpád konstruktivistů. Mysleli, že skončili buď na Sibiři, nebo byli popraveni. Kritizovali bazén, protože už byli proti modernismu, nelíbily se jim jeho pravé úhly, nevynalézavost, nedostatek vtipu. Dali ruským konstruktivistům staré medaile s nápisem z třicátých let. Rusové četli: Cesta ze země ke hvězdám není lehká. Pak nasedli do bazénu a srazili se s vorem medúzy, samozřejmě z umělé hmoty. Pesimismus a optimismus, ocel modernismu a umělá hmota postmoderny se pronikly.

Po citacích z filozofie 19. století jsme skončili citacemi fiktivních příběhů. Myslíme, že vypovídají o jednom, o kolizi neslučitelných asociálních kontextů, které jsou podstatou naší humorné situace v současném světě. Není to už univerzum, ale pluriverzum a pohyb dopředu je pohybem dozadu, tak jako cíle a východiska jsou zaměnitelné. Vory plující osamoceně po oceánech jsou obrazem našich utopií, **inzulárních a nesynchronních kultur**, do nichž se po velké explozi rozpadla **moderní kultura**. Po explozi následuje imploze, výbuch dovnitř, chumelenice ve **skleněné kouli**. Všechno je mezi, intertextualita místo velkého ztraceného kontextu. V kostýmu génia se už nesdělují pravda.

Smích a metafyzika

Josef Zumr

"Směšným se může stát každý kontrast bytnosti a jejího zjevu, účelů a prostředků, rozpor, kterým se zjev sám v sobě ruší a účel se ve své realizaci připravuje o svůj cíl... Vůbec se nenajde nic protichůdnějšího než věci, kterým se lidé smějí. Ke smíchu je může přimět největší plochost a nevkusnost a často se lidé smějí i tomu, co je nejdůležitější a nejhlubší, jakmile se jen na něm ukáže nějaká docela bezvýznamná stránka, která je v rozporu s jejich zvykem a každodenním nazíráním. Smích je pak výraz zálibné chytrosti, znamení, že jsou také moudří, aby poznali takový kontrast a věděli o sobě, že jsou nad něj povzneseni."

Těmito slovy charakterizuje předmět smíchu Hegel v Estetice (II, Praha 1966, s.344). A náš klasik Josef Durdík sice stručně, ale v podobném duchu dodává: "Humor může býti všechno: sloučení protiv i protivy samy, nebe a peklo, škaredost i lahoda, bídný prelud i zase p o d s t a t a světa" (Všeobecná aesthetika. Praha b.r., s.379).

Oba myslitelé zdůrazňují velkou šíři sféry, v níž se vyskytuje jev zvaný smích, ba přímo její univerzalitu. Ačkoli jde o jev tak rozšířený a historicky sahající až někam k počátkům lidského rodu, nedá se říci, že by to byl jev po všech stránkách známý a vědecky objasněný. Účelem této úvahy však není pátrat po p o d s t a t ě tohoto jevu, jak se o to v minulém století pokoušel např. Herbert Spencer nebo na počátku našeho věku Henri Bergson a po nich řada dalších, a vytvářet nějakou novou teorii smíchu. Chceme zůstat takříkajíc v "jevové" rovině tohoto předmětu a přispět jen k charakteristice jeho další varianty, které dosud nebyla věnována náležitá pozornost. Dříve je však nutné provést malou rekapitulaci.

Mezi teoretiky, kteří se zabývali smíchem, má nezanedbatelné postavení Anatolij Lunačarskij. Jeho přínos k řešení této otázky nebývá příliš zdůrazňován, ačkoli se jí zabýval při své mnohostranné činnosti po celý život, počínaje mladistvými Základy pozitivní estetiky a konče posmrtně uveřejněnou studií O smíchu z r.1935, torza již nerealizované knihy Sociální úloha smíchu. Na konferenci o smíchu nebude snad nevhodné

jeho jméno připomenout.

Podle Lunačarského "směšné jsou všechny drobné odchylky od obvyklého typu lidského zevnějšku, ovšem jenom po jistou mez, za níž už jsou odpudivé a ohyzdné. Směšné jsou drobné nezpůsoby - větší působí pobuřlivě. Směšné jsou drobné neobratnosti a nehody - větší vzbuzují soucit. Ve všech těchto případech jde o odpor, nelibost a soucit, jejichž růst byl přežat úvahou o jejich malichernosti a které se nečekaně snadno rozplynuly, dřív než mohly dosáhnout plně rozvinuté formy." (Stati o umění, I. Praha 1975, s.62). "Obecně řečeno, znamená smích vždycky vítězství člověka nad faktem, kterému se směje." (tamtéž, s.337).

Na počátku smíchové reakce stojí tedy vždycky nějaký rozpor, který se smíchem překlene, který se smíchem řeší. Tento rozpor i reakce na něj mohou mít různou intenzitu, mohou se gradovat a na základě tohoto kvantitativního růstu rozlišuje Lunačarskij různé druhy smíchu. Hranice mezi nimi pochopitelně splývají, jinak tomu u kvantitativního kritéria ani nemůže být, ale přesto se určitá smíchová škála dá stanovit. Můžeme se o ni, vycházejíce z Lunačarského rozborů, pokusit. Vypadala by asi takto:

1. Smích "nevinný", humoristický, lehké pousmání, často šťastné;
2. smích ironický, kousavý, při němž cítíme, že ironie ještě není úplné vítězství;
3. smích skrze slzy, který vyvolá setkání s hrozným jevem vystřídané vědomím vlastní převahy nad ním;
4. smích sarkastický, jehož cílem je úsilí dostat se do situace vítěze nad tím, co ve skutečnosti vůbec není poraženo;
5. smích satirický, který je ideovým vítězstvím bez vítězství hmotného;
6. smích neboli humor šibeniční, drastické vtípkování s lhostejným až cynickým vztahem k sobě i ke světu;
7. smích veselý, hlaholivý, ve vlastním slova smyslu komický, osvo-
bodivý, jak ho předvádí třeba Gogol v Revizorovi;
8. smích skutečný, humor vyrovnaného člověka, který ví, jak těžký je život, a chce si od něho odpočinout.

Bylo by jistě možné uvádět další mezistupně smíchové škály a rozmno-
žovat ji do nekonečna jemnými odstíny. O to tu však nejde. Jak Hegelova
úvodní definice, tak charakteristiky Lunačarského se zabývaly smíchem
v každodenním životě a reakcí člověka na situace, do nichž ho staví všed-
nodennost. V souvislosti s tím bylo předmětem jejich zájmu, jak jsou tyto
situace zachycovány v umělecké tvorbě, popřípadě jaká je společenská funk-
ce smíchu v dějinách i v umění. Předmětem našeho zájmu je však druh smí-
chu, který se od celé uvedené škály podstatně liší, totiž s m í c h
m e t a f y z i c k ý , úloha smíchu při řešení základních filozofických
problémů.

Tento záměr - zatím bez ohledu na historické reminiscence - nás přivádí k mysliteli, u něhož je tato problematika explicitně exponována, k českému filozofovi Ladislavu Klímovi (1878-1928).

Viděli jsme, že základní situací, z níž se rodí smích, je nějaký rozpor, který se smíchem neguje a tím řeší. Není tomu jinak ani ve filozofii. Také Ladislav Klíma stanul před tradičním rozporem filozofie, který je od klasické antiky stále znovu a znovu na nových etapách myšlenkového vývoje lidstva řešen: rozporem mezi subjektem a objektem. V jeho řešení se Klíma vydal radikální cestou, na níž měl v moderní evropské filozofii předchůdce v Berkeleyovi, Fichtovi, Schopenhauerovi a Nietzscheovi, cestou absolutizace subjektu. Na rozdíl od svých předchůdců nezpochybnil jen existenci objektu jako nezávislé podstaty, ale zapochyboval i o principech logiky, podle nichž se vytváří obraz světa. Nahradil logiku metalogikou, alogicitou, vytvořil svéráznou dialektiku, v níž se vše mohlo změnit ve svůj opak, kontradikce se stávala pravdou a pravda kontradikcí a výsledkem byla představa absurdity světa. To vše proto, aby na troskách tohoto absurdního světa mohl stanout svobodný člověk: "Otrok - Pán - základní alternativa člověka; můj názor liší se ode všech tím, že činí člověka Pánem, tj. a b s o l u t n í m pánem ducha, - toť jádro metalogického ludibrionismu" (Filosofické listy Ladislava Klímy, Praha 1939, s.43). Ludibrionismus nebo také ludibrismus podle Klímy znamená, že svět je h r o u suverénního já, jež je ve své všemoci totožné s bohem, odtud jeho pojem egodeismus. "Hra však nemyslitelna beze Smíchu: plaisanterií, šklebů, posměchu, šaškovin: svět je bouffonerie; poznat žert na dně každého zjevu znamená teprve uzříti jeho Boží podstatu - divina comoedia je pleonasmus, komedie vyšší nad tragedii, dceru penie. Tuto stránku své filosofie zovu ludibrismus; protože slovo to značí zároveň hříčku a šaškovství" (Vteřina a věčnost, 2.vyd. Praha 1989, s.177-178). Odvěký rozpor metafyziky mezi subjektem a objektem je tedy negován likvidací jeho objektivního pólu a nahrazen vítězným smíchem božského, tj. filozofova já nad chimérou absurdního světa.

Takovéto radikální řešení problému je v moderní evropské filozofii ojedinělé a můžeme je považovat za Klímův originální přínos evropskému myšlení. Do jisté míry se tak splnilo Durdíkovo konstatování, že předmětem smíchu může být i "podstata světa". Klímovou beletrií - připomeňme např. torzo tzv. Velkého románu nebo drama Lidská tragikomedie - vplynula tato koncepce také do sféry umění. Metafyzický smích tak obohatil rejstřík smíchové kultury i v této oblasti.

Jestliže jsme použili pojmu smíchová kultura, nebylo to zcela náhodné. Dá se totiž usuzovat na určitou analogii mezi Klímovým metafyzickým smíchem a smíchovou kulturou prvotních lidských společenství, zprvu "oficiální" a od středověku už jen folklórní, kdy "vedle kultů svým rázem

a tónem vážných existovaly i smíchové kulty, které božstvo tupily a zesměšňovaly." (M.M.Bachtin, François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha 1975, s.8). Již zde se zřejmě objevuje osvobozující funkce "metafyzického" smíchu, i když omezená jen na sváteční okamžiky rituálních obřadů. Jistě by se dala v tomto duchu vysledovat i v novodobém umění souvislá tradice počínající Shakespearem s jeho "výsměchem celému světu" přes romantiky z počátku 19.století až po symbolisty z přelomu 19. a 20.století. A k této tradici se přiřazuje i dílo Klímova.

Neboť Klímovi šlo v první řadě o s v o b o d u člověka, jakkoli se nám jeho řešení může zdát paradoxní. Podobně jako Schopenhauer přenesl problém svobody ze sféry "operari", ze sféry jednání, do sféry "esse", do sféry bytí, a vytvořil tak pro člověka existenciální prostor, v němž může s úsměvným metafyzickým nadhledem s v o b o d n ě žít, i když svět kolem něho je a b s u r d n í , ponechávaje si přitom možnost s l o v e m jakožto č i n e m do tohoto světa zasahovat.

Smích České moderny

Jan Lukeš

Dříve než si položíme otázku, zda vůbec se Česká moderna dovedla smát a jestli ano, jak se smála, měl bych asi objasnit, co vlastně mám pod pojmy moderna a Česká moderna na mysli. V literatuře se totiž pojmu moderna užívá nejednoznačně a kdybychom například měli vycházet z názvu starší práce Evy Strohsové Zrození moderny,¹⁾ musel bych se zde zabývat tvorbou předválečné generace Čapkovy a Neumannovy. I Strohsová sama klade však počátek svého výkladu až do devadesátých let 19. století a naznačuje tak jistou shodu s obecně přijímaným pojetím, podle něhož za první českou uměleckou modernu bývá pokládána právě tzv. generace devadesátých let.²⁾ K tomu podotýkám, že se rozhodně nejedná o monolitní fenomén: podle mého soudu je třeba ke generaci devadesátých let počítat i takové autory jako Kvapila, Boreckého, Auředníčka, Klášterského či Čenkova, označované dosud za generaci osmdesátých let, generaci Kvapilovu či epigony Vrchlického. Na druhé straně je třeba vidět, že vlastní jádro generace, které bychom mohli označit jako modernu, se později značně diferencuje a vzniká například okruh dekadentů kolem Moderní revue či Moderna katolická. Než k tomu však dojde, panuje po jistý čas v generaci tvořiv názorová shoda a tento čas, vymezený na jedné straně Šaldovou programní statí z roku 1892 Syntetism v novém umění a na druhé straně manifestem v Pelclových Rozhledech z října 1895, je vlastním časem formování toho, co je ve shodě s názvem manifestu nazýváno Českou modernou.

"Sražena typickými reprezentanty starých směrů v jeden šik, přinucena obhajovat své přesvědčení, volnost slova, právo bezohledné kritiky nejprudším a nejvášnivějším bojem, jaký česká literatura vůbec zaznamenává, přijala část mladé generace literární jméno, které s despektem bylo hozeno na ni: Česká moderna," formuluje manifest s jízlivou útočností hned v prvním odstavci. Bylo by však chybou vykládat jej pouze v souvislostech literárních: "Moderna literární setkala se v té čisté snaze po novém a lepším s modernou politickou. Zrodily se obě z těchže dispozic," čteme dále.³⁾ Dnešní terminologií řečeno a s přihlédnutím k signatářům z řad kritiků, básníků, prozaiků, redaktorů a publicistů jednalo

se tedy o jakousi první iniciativu kulturních pracovníků v českých dějinách, jakých potom 20.století až do současnosti zažije v dobrém i horším celou přehršel. Víme-li, jak vážně se v tomto prostoru podobné akce berou a můžeme-li současně detailně doložit, jak téměř každá formulace manifestu Česká moderna je takřka kvintesencí všeho, k čemu nejagilnější jádro generace dospělo jak v ohledu uměleckém, tak v ohledu politickém, pak si ovšem sotva můžeme slibovat něco významnějšího od jejího humoru.

Pravda, když už jsem na manifest vrhl nehistorický pohled dneška, bylo by lákavé u něho zůstat a poměřovat plody Moderny právě tímhle okem. S.K.Neumann například, co mladíček spojený s Modernou svým pokrokářstvím a sympatiemi k dekadentům Karáskovi a Procházskovi, libuje si ještě jako zralý muž, že za jeho věznění na Borech "domáci kuchaři, trestníci, byli odborníci, myslím, výborně kvalifikovaní. Žemličkové knedle aspoň, podle nichž člověk může poznati schopnosti kuchaře nebo kuchařky, byly znamenité. V neděli byl to obyčejně vídeňský řízek a plzeňské pivo."⁴⁾ Vzbuzuje to úsměv, ale považme, čeho se týká: reality, o níž je tu řeč, roku 1911, kdy Neumann svou Politickou epizodu vypsál, roku 1931, kdy ji poprvé vydal ve svých Vzpomínkách, roku 1948, kdy v nich vyšla podruhé, nebo roku 1989, kdy já z ní cituji? Ovšem, už v roce 1931 Neumann Vzpomínkám předeseílá, že ponechat právě Politickou epizodu v nezměněném stavu, k tomu bylo třeba "velikého sebezapření".⁵⁾ Jenže žemličkové knedle a vídeňský řízek jsou objektivním faktem, který by neměl změnit sebedůkladnější názorový vývoj. Takže čemu se vlastně smějeme? Sobě?

"Nové jaro, nový život, / nový život nové kvítí - / kdo se zlobí na motýla, / že mu kukla nestačí?" vepsal anonym v lednu 1896 do čela prvního čísla orgánu Katolické moderny Nový život.⁶⁾ Veršičky až nesnesitelně sentimentální, řeknete si, ale viděla to tak i Moderna? Vždyť jak dlouho si pěstila takového F.X.Svobodu, ani lepšího, ani horšího, dovádějícího svou víru v trvalý vývoj k národnímu osvobození až na pokraj jakéhosi optimistického fatalismu, jako v básni Domáci zpověď: "Kvas našich zpěvců nepravých / se velkou písní ztlumí, / a nad hlavou nám v listech svých / les chladně pozašumí // A zhyne i náš bídný pych, / i chvála licoměrná, / a po krajinách širokých / zrodí se srdce věrná."⁷⁾ Že rubem tohoto optimismu je zápecnické uspokojení, k tomu Moderna dospěla až v předvečer manifestu, k němuž proto už Svobodu ani nepřizvala.

A ještě jeden příklad tohoto humoru bezděčného, tentokrát ze zdrojů živících se obdivem k dekadenci a vizionářství Březinovu. Pod pseudonymem Kirilov otiskla revue Rozhledy už po manifestu báseň Ladislava Jarolímka Večer v duši, v níž chtěl autor zřejmě nahradit příliš kosmopolitní symbolistickou obraznost něčím češtějším. Dopadlo to takhle:

Oltář západu obětním vínem všecek je podlit.

A Večer poklekl na zem a počal se modlit;

šeptaje modlitbu tichou níž a níže se sklání,
 vzduch pln je vonících očekávání, -
 to z polí mé Myšlenky do svých se vrací chalup.
 Po tichých tlapkách kočky Pudů vydávají se na lup.
 Vítr Tušení z dalekých moří v krajinu duše mé zasáh
 a rozvlnil louky, kde bílá kráva mé Touhy stojící ve květů massách
 natáhla hlavu a oko své upřevši na rudý západ
 bučí v dálky, jež tmí se... 8)

Zvláště závěr básně ukazuje spíš na parodii, což by nebylo nic překvapivého, Vrchlický například vícekrát zdařile parodoval dekadentní a symbolistická klišé. Podivné je, že redakce vzala věc zcela vážně, dokonce o to podivnější, že ještě dva měsíce předtím dokázala odmítnout podobnou báseň jakéhosi R. Skály a připojit k ní následující komentář: "Vaše verše jsou unikem v celé naší redakční praxi. Zdá se, že nemáte ponětí, jak vážná to věc, psát básně. Jinak byste nám nebyl mohl zaslati verše, jako tyto, které Vás ohrožují blázcincem:

Van zašlých Století v duši mi zaleh,
 kde rozsvícena plála Svíce Vzpomínek
 a Její Svit se úzkostlivě válel ve snů gobelínech
 a Její Puch se třás a hlemýždími Skoky vlek:
 Kopie Zděšení, Kvodlibet Potvor a Hrůz, Barbarů Ódy,
 s Nimbem studu Lorette!" 9)

Jak se ukázalo později, tentokrát šlo opravdu o žert, který ovšem pro změnu téměř vážně vzala redakce Moderní revue.¹⁰⁾

Bylo by možno pokračovat v tomto přetřásání banalit, třeba pohledem do zákulisí nejružnějších literárních šarvátek, do nichž se příslušníci Moderny vehementně vrhali a v nichž i ti nejchladnomyslnější projevíli nejednu směšnouhrdinskou vlastnost, počínaje hysterickými urážkami, přes kuloární pomluvy až po výzvy na souboj. Ale proč svlékat do negligé zrovna ty, kteří patosem svého života i díla přece zřetelně směřovali k překročení sebe sama, jakkoli se nám dnes i ten patos možná jeví příliš vznešený. Pokusme se spíše vypátrat, byla-li Moderna schopna i uvědomělého, záměrného humoru.

Něco o tom už víme, slyšeli jsme názor, že "vážná to věc, psát básně" a neméně vážně pojímala Moderna jak literární a uměleckou tvorbu jako celek, tak problém vlastní lidské existence. Hledání vlastní identity, to je stěžejní bod charakteristiky generace devadesátých let. Stačí zařadit souborem próz Antonína Sovy, nazvaným podle titulní povídky z roku 1893 Kasta živčící a jiné prózy (poprvé pod tímto názvem 1924) a rázem jsme ve světě hrdinů odhodlaných k velkým činům, jejichž provedení je však v zárodku mařeno vnitřní podlomeností a komplexy, plynoucími

z nevyřešených problémů veřejných i soukromých. I sama literární část generace, Česká moderna, trpěla podobnou chorobou, jak o tom svědčí zmínky o její vážnosti a outsiderství např. u pozdějšího F.V.Krejčího či F.X.Šaldy:¹¹⁾ její překotnou aktivitu a mnohdy bezohlednost by pak bylo možno vyložit jako nutnou profylaxi. Ta byla úspěšná tam, kde se autoři dokázali nakonec vůbec nad problémy tohoto druhu povznést, a částečně i tam, kde pocit životního nihilismu přerostl ve zdroj uměleckého zobrazení - to je alespoň zčásti případ právě Sovových povídek a nakonec i nejlepších prací české dekadence - dřív, než se svou jednostranností dostala do slepé uličky. Nemůže však být pochyb, že reálně existovaly i ty typy příslušníků generace devadesátých let, kteří se skutečně nikdy nedostali přes bariéru svých komplexů a jejichž obrazem může být hrdina dávno zapadlého románu Otokara Zamrazila *My* (1907). Museli existovat, neboť kde jinde by byli mohli autoři podobných děl hledat vzory svých hrdinů, když vlastní zkušenost popřeli samotným tvůrčím aktem?

Je nabíledni, že v takovém duchovním ovzduší nebylo asi mnoho smyslu pro humor pouze úsměvný a chápavý, na to byla generace příliš zabořena do svých vlastních problémů. Jak napsal Viktor Dyk nad svým "humoristickým románkem z doby Omladiny", vydaným v roce 1925: "Prsty Habakukovy nejsou už pošklebek, ale úsměv. Mohou už spravedlivěji oceňovat klady doby, ve které naše generace rostla. Před čtvrtstoletím neměli jsme práva být spravedlivými a cítili jsme hoře své doby."¹²⁾ Vskutku pošklebek, perzifláž, sarkasmus, jízlivá satira, krutá ironie, to jsou takřka jediné polohy hořkého smíchu České moderny. Není divu, že třeba dodnes svěží knížka literárních parodií Karla Maška (*Fa Presto*) *Utíkej, Káčo!* (1894) nedošla u Moderny uznání, ačkoli se jednalo o dílo jejího generačního souputníka - Jiří Karásek například soudil, že nestálo za to parodovat to, co už je beztak pokřivené, že autor místy upadá v triviálnost Švandy dudáka a že "i karikatura a humor žádají - celého umělce!"¹³⁾ Podobně sluchu nenalezl ani svérázný Jan Váňa, věkem patřící ke generaci lumírovců, epigramy svých sbírek *Kokrhý* (1891) a *Mé krákory* (1893), v mnohém však souznící s názory Moderny. Alespoň jeden příklad, Jirásek: "Zvířátko jsem ondy viděl: / hlava malá, tělo velké, nekonečný ocásek, / říci jsem se to hned styděl, / ale zdá se, že je to náš veleplodný Jirásek."¹⁴⁾

Opomineme-li infernální chechtot próz Šlejharových, ironickou osudovost, s jakou umírá hrdina Mrštíkova románu *Santa Lucia*,¹⁵⁾ i deziluzivní konec původní časopisecké verze *Pohádky máje*, a necháme-li stranou i Karáskův románový debut *Bezcestí* (1893), v jehož několika karikaturních typech literární mládeže devadesátých let autor bezděky negativně předjal svůj vlastní vývoj, zbývají dva autoři: Antonín Sova a J.S.Machar. U obou už Moderna sama právem oceňovala - vedle březinovského ponoru do rozlehlosti duchovního života - spojení jízlivé sociální útočnosti se schopností

překračovat ohrazené české obzory. "Mučí to zemdlená Evropa / frivolně zpívající, / opilá sestárlá nevěstka / před chladným jitem," čte se například v básni Duše a luza ze Sovových Vybouřených smutků (1897) a jistě i pro ni byla tato sbírka, stejně jako předchozí Zlomená duše, autorovými generačními soupeřícími tolik ceněna. Doslova krédem Moderny se pak uprostřed bojových polemik roku 1894-95 stala Macharova báseň Moderní, umístěná později ve sbírkách 1893-1896 (1897) a Golgota (1901): "Bez-krevná chorá společnost / nás v mukách porodila; / vztek choval nás, kojila zlost / a v žluči je naše síla // Svou rodičku vlečeme, / kol rukou její kšticí, / a rozhořčeně bijeme / ji v nalíčenou líci." V britké, vydražďující útočnosti, spojené se zatím neklesající uměleckou kvalitou a myšlenkovou průrazností, se s Macharem vskutku může měřit jen Sova, např. svou básní začínající výhrůžným veršem: "Ještě jsou orli v bahně Evropy" (Ještě jednou se vrátíme, 1900). Macharova útočnost období Moderny pak vrcholí v přímém politickém pamfletu Božích bojovníků (časopisecky 1895, knižně 1897), kteří však mají pozoruhodnou předehru v málo známé básni Čína a Číňani.¹⁶⁾ Její námět je založen na "pravdivém líčení" poměrů v Číně, které jsou však jen průhlednou alegorií poměrů v Čechách. Začíná se u čínské zdi, o níž "U nás myslelo se kdysi, / že té zdi už více není - ". Pak je ukázáno rozdělení obyvatel na lid a mandaríny, přičemž "Divná věc, tahle Čína! / Spisovatel, malíř, sochař / je tam vedle mandarina / jenom směšný, prázdný stín." Hlavní autoritu představuje dráb s bubnem jménem Liu Kiu, v překladu Prorok Národní, a před ním se chvějí všichni mandariní, třebaže "Plete páté přes deváté / brzy hot a brzy čehy - / posluchačstvo jednou jaté / nežádá však logiky." Skladbu o 62 čtyřveršových strofách uzavírá pak střet mandarinů s opozicí mezi lidem, která žehrá na podvodnost otců: "A dráb v tváři rudě hoře / bije vztekle na svůj buben: / = Lide čínský, jaké hoře, / co tu zrádců národa! / ... / Lide čínský, zrádci vlasti / rojí se ti na záhubu, / ty však dovedeš je klásti / tam, kam patří - na pranýř! = " Jak se tu navazuje na havlíčkovskou satiru a jak tu Machar i výslovně verši "šik =božích bojovníků= / jak se mandariní žovou" předjímá svou pozdější skladbu, nemusím snad dodávat.

Mohli bychom naši sondu do smíchu-nesmíchu České moderny uzavřít, kdyby nebylo důležitého poznatku už F.V.Krejčího, že kromě lyriky a prozaických črt nedospěla vlastně generace devadesátých let ve fázi svého společného rozvoje k jedinému celistvějšímu dílu: "Kdo by chtěl proto psát literární historii těchto deseti let jen podle knih v této době vydaných, nevystihl by ani zdaleka povahu této generace. Nejvlastnější její duši musil by hledati jinde, v kritice a polemice a zde by také našel nejvlivnější vůdce mládeže a udavatele směrů."¹⁷⁾ V rukou Moderny měl opravdu téměř každý kritický akt polemický ráz: šlo o trvalou, byť jen

latentní polemiku s překonávanými názory, postoji, zásadami. Už jen vědomí naprosté názorové novosti dodávalo kritikám ostřejší tón, vyhrconější formulace jako jakousi preventivní obranu. Tato skrytá polemika přecházela však často v polemiky otevřené. Řada z nich neměla ani ve své době velkého významu a jsou více výrazem přepjatého uměleckého sebevědomí než řešením nějakého závažného problému. Přesto vypovídají také ony příznačně o psychologii doby a jejích tvůrců, např. trvalou snahou o zachování osobní cti a názorové neúplatnosti.¹⁸⁾ Karel Sezima napsal, že "leckterá krůpěj, krve, rozumí se, tehdy prolita zbytečně",¹⁹⁾ což platí nejvíce právě o těchto polemikách, zdaleka ne však o všech.

Přínos znamenala už jen vážná formulace vlastního názoru v protikladu k cizímu. Šalda tak staví velkou část svých kritik: nejen konkrétní dílo, ale i cizí soud o něm jsou mu příležitostí k vyslovení soudu vlastního. Nemusí následovat žádný polemický souboj, a přece už má kritika charakteristický vzrušený tón, odkrývá názorové protiklady a vzápětí je vyvrací, potírá protivníky skutečné i fiktivní. Z takových skrytých polemik ale nejčastěji také vznikaly ony "velké", jimiž skutečně "došlo k přesnějšímu vyřešení mnoha zásadních otázek" a jimiž se postupně ustavoval samostatný žánr.²⁰⁾ V tomto smyslu byla jejich úloha navýsost kladná, i přes značnou bezohlednost, objevující se časem na obou stranách. Správně však bylo řečeno, že "nejslušnější formy boje se vyskytují jen tam, kde o nic vážného neběží",²¹⁾ k čemuž lze z našeho hlediska jen dodat, že právě osobní zaujetí, projevující se vtipem, ironií a sarkasmem, dodávalo spolu s formální vybroušeností a logikou argumentace polemice devadesátých let její nejcharakterističtější rysy.

Smích České moderny je ironický, hořký až zatrpklý, humoru je v něm opravdu málo. Měřen však vančurovským "humor není smáti se, ale lépe vědět",²²⁾ může se věc jevit i jinak: Česká moderna toho věděla i chtěla tolik, že v jistém smyslu byla možná veselejší než my, kteří navíc máme za sebou i zrod dobrého vojáka Švejka a bohužel i jeho dnešních pobratimů.

1) E.Strohsová, Zrození moderny. Praha 1963.

2) Srov. např. F.Kautman, Šaldovo pojetí modernosti a moderního umění, v: sborník František Xaver Šalda 1867-1937-1967. Praha 1968, s.89n.

3) Česká moderna. Rozhledy V, 1895-6, č.1, říjen 1895, s.1-4. Otištěno v: F.X.Šalda, Kritické projevy, 2. Praha 1950, s.361-3, cit.místa 361 a 362.

4) S.K.Neumann, Vzpomínky. Praha 1931, s.62; týž, Vzpomínky, Praha 1948, s.62.

- 5) S.K.Neumann (1931, cit. v pozn.4), s.7.
- 6) Několik slov úvodem. Nový život 1, 1896, s.2.
- 7) Rozhledy III, 1893-4, č.5, březen 1894, s.257-8. Citován pouze úryvek z básně o 25 čtyřveršových slokách.
- 8) Rozhledy V, 1895-6, č.9, červen 1896, s.560.
- 9) Tamtéž, č.7, duben 1896, s.482.
- 10) Srov. Rozhledy V, 1896-6, č.9, červen 1896, s.604.
- 11) F.V.Krejčí, Vzpomínky na F.X.Šaldu. Právo lidu 46, 11.4.1937, s.5 a Deset let mladé literatury. Praha (1901), s.15-20. F.X.Šalda, Úvodní slovo k Juveniliím, Kritické projevy, 1. Praha 1949, s.446-7.
- 12) V.Dyk, Ovzduší mých studentských románů. Praha 1931, s.38.
- 13) J.Karásek, Nové knihy lyrické původní. Rozhledy III, 1893-4, č.9, červenec 1894, s.527.
- 14) J.Váňa, Mé krákory. Praha 1893, s.60.
- 15) Srov. o tom J.Janáčková, Český román sklonku 19.století. Praha 1967 s.121n.
- 16) Pod pseudonymem Antonín Major vyšla v Rozhledech IV, 1894-5, č.1, říjen 1894, s.25-8. Knižně v: J.S.Machar, Knihy fejetonů I (1888-1896). Praha 1901, s.17-26.
- 17) F.V.Krejčí (cit. v pozn.11), s.13.
- 18) Ta šla tak daleko, že se případně řešila i soudně - srov. např. J.Karáskův posudek sbírky L.Lošťáka Tři noci u mrtvoly (Rozhledy II 1893-4, č.9, červenec 1894, s.522), po němž byl Karásek Lošťákem fyzicky napaden a případ měl soudní dohru (srov. o tom Literární listy XV, 1893-4, s.266 a 390).
- 19) K.Sezima, Z mého života I. Praha 1945, s.201.
- 20) Tamtéž.
- 21) S.K.Neumann (cit. v pozn.4), s.149.
- 22) V.Vančura, Vědomí souvislostí. Praha 1958, s.30.

Koncept ironie u tzv. ironické generace 90. let

Marek Nekula

Označení "ironická generace" není literárněvědný termín, ale výraz, kterým se tato generace v kritické sebereflexi sama označila (srov. J.Karásek ze Lvovic, Impresionisté a ironikové. Praha 1926). Připomeňme, že "ironie" pronikla dokonce do titulů prací různého charakteru a různé závažnosti: K.Hlaváček, J.Karásek, B.Knösl, A.Procházka, F.X.Šalda atd. Proto nás zaujalo, že uvedení autoři chápali slovní ironii jinak, než jak ji chápeme dnes, ale také jinak, než jak to bylo zvykem za časů Aristotelových. K tomuto závěru nás nepřivedly dobové poetiky, ale takové promluvy, které sami jejich autoři explicitně uvodili formulí typu "pravil s ironií" nebo jinou jí podobnou.

Ironie se od antiky až podnes chápe jako "řící opak míněného". Přihlédneme-li k efektům ironické promluvy, je možné dodat, že ironie je nepřímým nebo nevlastním, doslovně zdvořilým, ve skutečnosti implicitně nezdvořilým vyjádřením. Antika pro to našla výstižnou zkratku "výtku pochvalou", která tematizuje zdvořilostní i kooperační aspekt ironické promluvy.

Avšak to, co zmínění autoři označují jako ironii, není implicitním, ale přímým, explicitním napadením, nezdvořilým výsměchem nebo nadávkou: "Chceš mne snad bít? Surovče!" A po pauze, s ironickým zábleskem: "Jak jsi hnusný, hnusný až do směšnosti!" (F.X.Šalda, Život ironický. Praha 1922, s.17). Podobnou neironii nacházíme v promluvách, v nichž chybí ironická disociace, tj. myslí (přesně) to, co se v nich říká, a které jsou přesto označeny jako ironie: "Odpověděl mi kdysi, když jsem mu řekl svoje pozorování (tj. že má dvě duše, MN), s ironií: - Nemám nikde jiného zaměstnání než nuditi se." (J.Karásek, Román Manfreda Mac Millena. Praha 1907, s.13).

Podobných případů neironie označovaných jako ironie je v dobové literatuře rozeseto mnoho, dokonce i v literatuře rakouské (např. u H.Bahra). Jaká je však příčina této odlišnosti?

Citovali jsme autory-kritiky, kterým by pojem ironie neměl dělat problémy. "Ironie" je však nejen pojmem pro ironii slovní, ale také pro

jistou estetickou či tvůrčí koncepcí, která pak deformuje charakteristiku druhu řeči. Šalda rozumí ironií ve smyslu estetickém romantickou ironií života: ideál či fikce je protikladem reality. Realitu chápe jako něco "nízkého", "sprostého", jako "vulgární vtíp přírody" atd., "hrubý" komentář ideálu a ducha. Tento protiklad se má zvýraznit také jazykem. Autor vkládá do úst postavy, která reprezentuje "realitu" (Varjanova žena), nadávku tam, kde se střetá s "duchem" (Varjanem). Urážka či přímý útok se pak v autorském určení charakteru výpovědi označuje jako ironie. Logiku situace a slov překrývá autorova reflexe estetické koncepce díla. Karásek rozumí ironií ve smyslu estetickém postoj dekadentního dandyho a básníka, který je podvojnou osobností hned naivně věřící, hned skepticky analyzující. Jako ironické označuje takové výroky, které tento osobnostní typ explicitně charakterizují, aniž by z hlediska slov ironií byly. Také on podřizuje posuzování druhu řeči své estetické koncepci.

Nabízelo by se vysvětlení, že k posunu konceptu došlo proto, že romantismus rozšířil extenzi pojmu, když výrazem, který původně označoval tropus, začal ve zkratce označovat umělecký program. Pojem vstoupil také do filozofie: u F.Schlegela a hlavně u Solgera ("nekonečná absolutní negativita") a v komentářích v době pozdější také u Kierkegaarda atd. O zvýšeném užití tohoto pojmu a pozornosti věnované ironii v období, které sledujeme, svědčí množství disertačních a habilitačních prací, napsaných o této problematice na německých univerzitách v letech 1890-1910. U nás měla iniciační roli Schaslerova kniha *Das Reich der Ironie*, která vyšla v Berlíně v r.1879. (Autora zmiňuje Karásek hned vedle Aristotela.) Rozšířením extenze pojmu se jakoby narušuje jednoznačnost správného chápání ironie slovní.

Pro tento stav je charakteristická "rozmlženost", "nejasnost", "mdlá negace" (srov. Hlaváčkovy básně *Ironie*, *Měkká píseň* a *ironická, Mstivá kantiléna VIII* atd.), "slabé", "tiché" a "znaveně vybledlé ironie" Hlaváčkovy (srov. dopisy Marii Balounové ze dne 22.12.1895, 2.1.1896, 2.2.1896) či "mdlé ironie" Martenovy (srov. *Moderní revue*, 1900, s.283). Tyto atributy vycházejí z dobového kontextu, v němž se ironie chápe jako analýza, věčný rozklad bez počátku i aretačního bodu syntézy. Ironie je absolutizovaný a tím zestatičtělý postoj negace; ironie není signalizována, ztrácí svou přirozenou podvojnost. (Tento přístup by se dal připsat už F.Schlegelovi, který hovoří i o ironii ironie atd., či Solgerovi.)

Proti tomuto "destruktivnímu" pojetí analytiků lze postavit "konstruktivní" pojetí syntetické (např. Novalis a v Musilově interpretaci i Hegel se svou dialektickou /ironickou/ triádou; R.Musil, *Tagebücher*. Hamburg 1984, s.846). Tak jsme ironii vymezili na začátku našeho příspěvku i my. Ironie je vymezena dvěma body - počátkem a koncem. Počátek je pro

nás doslovný, zdvořilý význam promluvy, jeho antitezí je implikovaný význam nezdvořilý, jejich syntézou je disociovaná promluva; signalizování a zároveň sdělení tohoto protikladu. Tím, že se v promluvě tento protiklad zobrazuje, signalizuje se ironie a zároveň se tím sděluje.

Naproti tomu Kierkegaard, jehož pojetí je obdobné koncepci dekadentních analytiků, signalizování ironie popírá. Popírají je vlastně i autoři, které jsme citovali; příslušné případy lze ironicky interpretovat jedině na základě explicitních komentářů, které deformují implicitní informaci textovou.

Není bez zajímavosti připomenout Nietzscheho, který ironii chápe jako ironii "slabosti" a dekadence a ironii, která se spojuje s naivitou a radostným pozemšťanstvím. Tím vystihuje dvojí dimenzi přítomnou v každé ironii: explicitní afirmaci či přitakání (na počátku jsme to nazvali zdvořilostí) a implicitní dementi či negaci (na počátku to bylo nazváno implicitním výsměchem či implicitní nezdvořilostí). Na pozadí tohoto protikladu by bylo možné nově vyložit Hlaváčkovy Sokolské sonety.

A. Procházka na tuto sbírku zareagoval nedůvěřivým: "Příteli!!!!???---" (Moderní revue, 1896, s.140), neboť stejně jako ostatní čeští dekadenti si v ironii uvědomoval jen jeden její pól: negaci. A tu, pokud možno, explicitní. Scházela mu schopnost hledat za naivním skeptické. A nejen jemu. Neschopnost ironii správně interpretovat nás přivádí zpět k neschopnosti ironii správně produkovat. V souvislosti s Hlaváčkovou sbírkou se zmocňuje nedůvěra také nás, avšak je to nedůvěra, zda jsou Sokolské sonety skutečně jen "naivní". Mohli bychom jim přece rozumět také jako ironii, i když "tiché a měkké", protože nedostatečně signalizované. Pro takový výklad by svědčil název sbírky. Chápeme-li totiž ironické signály jako jisté inkongruence, spojení označení pro "sportovně-brannou" organizaci a označení pro "artistní" útvar takovou inkongruencí je. Podobně kontrastuje naivně nadšená oslava, či dokonce zbožnění sokolství v sonetech (srov. sokolská krev je "graal", "krev svatá" atd.; K.H., Sokolské básně a studie. Praha 1930, s.28) s dekadentně skeptickým a rezignujícím Intermezem, kterým nahlížíme za toto zbožnění. Na jiném místě Hlaváček říká, že sokolství je "prohnílé skrzskrz, neupřímné, falešné. Nestojí za nic, nedává žádných výsledků - zbytečná Sysifova práce je to všechno... Že snad neperzifluji, dá mi každý za pravdu, kdo dneska stopuje pozorně sokolský život a kdo se ještě pamatuje, jak to jindy chodilo." (Tamtéž, s.62; "Dějiny sokolství", Sokol XXIII, 1897, č.4, s.82-84.) V Sonetu dedikačním, který autor vepsal do výtisku Marii Balounové a který je tím pádem relevantní sebecharakteristikou (je to jakási charakteristika druhu řeči), se naivní "rozhorlení nečesance (...) pro Krásu, Dobro, Slávu, Právo v Našem Domu" střetá "s trochou macharovské ironie na retech..." (tamtéž, s.53). Jakkoli by tato fakta tuto interpretaci do jisté míry

dovolovala, je ta "trocha" příliš malá, abychom si (resp. doboví čtenáři) mohli být takovou interpretací jisti.

Je zvláštní, že Hlaváček ve své korespondenci velmi zdařile ironizuje (např. dopisy M. Balounové ze dne 31.12.1895, 18.1.1896, 10.2.1896), zatímco v básnických textech "ironie" dokresluje atmosféru rezignace, negace a pasivity; nejde o charakteristiku druhu řeči v pravém slova smyslu.

K podobným posunům konceptu dochází i u jiných útvarů. Např. parodií se nerozumí implicitní zesměšnění nadsázkou původního obsahu nebo formy, ale explicitní výsměch (Šalda, op.cit. s.38). Vtip se chápe jako ironie hrdinova osudu, "hrubá cyničnost", "sprostota", "perfidnost" a "surovost" (tamtéž, s.87, 118, 137 atd.). Humor je jediné "humorem veliké skepse a velikého zklamání" (tamtéž, s.116). To souvisí s tím, že zmínění autoři odmítají směřování vysokého a nízkého, aristokratického a plebejského. S ohledem na to je podle Šaldy komedie "stylem skepse", podle Karáska je nebo musí být nahrazena tragikomedii. Ve skutečnosti můžeme stěží hovořit o tragikomičnu, kde postrádáme půl komický, těžko hovořit o ironii, kde chybí signalizovaná podvojnost. Proto nelze záměr autora interpretovat přímo z promluvy či textu, ale jediné z explicitního komentáře nebo kritického metatextu. V realitě promluvy označené jako ironie zvrstvení doslovného a intendovaného významu (a jejich syntéza v signalizaci) chybí. Tato podvojnost se sem inkorporuje dodatečně a zvenčí. Podobně se v textu nesyntetizuje element tragický a komický; tragikomičnost je dotvořena, "dopsána" kritickým komentářem. Právě to, že text nemůže často existovat smysluplně bez metatextu (neexistuje o sobě svými implicitními návodnými informacemi), je příčinou "papírovosti" části zmíněné literatury. Jedním z průvodních jevů je narušení konceptu ironie a vlastně i humoru, resp. jejich specifické chápání.

O bracích

Alena Pomajzlová

V říjnu roku 1924 dokončil Josef Váchal Krvavý román, který bývá charakterizován jako parodie lidových románů, rozšířených zejména v druhé polovině 19. století. Autor sám označil své dílo za román "satirický a groteskní", ale vedle toho zároveň i za "pokus o typ ideálního krvavého románu", za jeho "esenci a výtažek". Dáme-li stranou Váchalův smysl pro ironii a mystifikaci, vyvstane otázka, o čem tyto protikladné charakteristiky vypovídají, zda se opravdu vylučují a zda by podrobnější pohled na vztah Váchalovy "parodie" k původním lidovým románům a vzájemné srovnání těchto románů nepřinesly nějakou odpověď.

Východiskem pro toto zkoumání byly studie Jurije Tyňanova O parodii a K teorii parodie.¹⁾ Autor v nich kritizuje starší definice parodií, které - podle něj - podstatu tohoto jevu nevystihovaly. Problematické především myšlenku, že by záměrem parodie mělo být nutně zesměšnění. Podstatu parodie vidí Tyňanov v zaměřenosti na jiné dílo či díla, to znamená, že parodie vzniká s ohledem na dílo již existující. O parodii lze tedy mluvit tehdy, kdy dílem prosvítá druhá, parodovaná rovina. V tomto sepětí předlohy a její parodie je nutno splnit ještě jednu podmínku: musí dojít k nesouladu a k posunu obou rovin, parodovaného díla i parodie. Uvědomění si tohoto nesouladu rozdvouje vnímání, otevírá dvojznačné chápání díla.

Jako materiál příspěvku poslouží Váchalova sbírka lidových románů, která je nyní ve správě Strahovské knihovny.²⁾ Tyto romány na pokračování přinášely dobrodružné, senzační a neuvěřitelné příběhy. Kromě sentimentální romantiky, kouzla nechtěného a příkladů ctností a vznešenosti, které zaujaly i jiné moderní umělce,³⁾ mají tato díla i další společné rysy, které jsou důležité v této souvislosti, tj. z hlediska parodie. Nebudu si zde příliš všímat primární, zjevné roviny: rozvíjení, spádu a zvrátů děje, ale zastavím se u stavby a struktury těchto románů.

Aby nepoklesl už jednou vzbuzený zájem čtenářů a nepřetrhl se řetěz ve vydávání románů, nepsaly se příběhy stále nové, ale vsadilo se na jistotu: přebíraly se jednotlivé postavy, scény a místa ze starších, již

publikovaných děl. Ve Váchalových poznámkách ke krvavým románům můžeme číst: "... všechny ty exposice a rozvíjení dějů na jedno brdo byly a jeden autor od druhého si je vypůjčoval a všelijak přeházal a proměňoval; kdo si dal práci a přečetl celou edici páně Hynkovu, žasne, kterak rařinovaně během doby ty nové události postaveny byly na zápletkách a katastrofách oněch starých, před léty už vydaných dějů románových..."⁴⁾ Je tu zjevná zaměřenost na již vytvořené literární dílo, navíc velmi specifická a konkrétní: romány se vlastně skládaly z jednotlivých již dříve použitých a osvědčených prvků, z úspěšných epizod, střetnutí, tajuplných míst a pozoruhodných rekvizit. V úsilí o co největší napětí se hromadily efektní detaily, jejichž souvislost se měla ukázat až o mnoho stránek dál a někdy se neukázala vůbec, protože se na ně pravděpodobně zapomnělo.

"Tak se kouřila vonná havana a střílelo z revolverů v dobách, kdy po těch věcech šajnu nebylo,"⁵⁾ píše dál Váchal. Román je vlastně sumou rozličných jednotlivostí, převzatých z různých dob a míst, pospojovaných a doplněných na bizarní celek. Přebíráním a skládáním motivů docházelo nejenom k omylům, ale do bezprostřední blízkosti se dostávaly prvky ze vzdálených oblastí a vytvářely nečekané zkratky: vznešenost se ocitala vedle banality, ušlechtilý záměr, který "sestoupil" se své výše, sklouzl do komiky. Jeden příklad za mnohé: v románě Tajnosti pražské ryje nevinně odsouzená na smrt v žaláři dlouhé milostné vyznání nehem do chleba (v románu vydá na několik stránek tištěného textu). Její ochránce si ho dojat přečte a pak, "se srdcem soucitným a s tím přesvědčením, že je nevinná, opouští soudní dům, aby v hostinci nezmeškal oběd".⁶⁾

Přestavění a nová skladba dílčích částí a motivů převzatých z jiných děl proměňují původní ("vznešený", vážný) význam a posouvají ho ke komice. Spojování nesourodných prvků tu funguje jako vtip, který prostupuje - i když nechtěně - lidovými romány v detailech i v celku: po odběru všech románových sešitů a zaplacení menšího příplatku měl čtenář právo na prémii, jež vsutku "korunovala" dílo: za krvák Prodaná nevěsta aneb Lidokupec amsterodamský byla nabízena Žižkova smrt v 25 olejových barvách od Fr. Bízy; za román Ztracená milenka mohl čtenář dostat tentokrát 18barevný obraz Upomínka na slávu roku 1845 apod. Vedle spojování prvků ze vzdálených a nesouměřitelných oblastí se přebírala z románů i určitá hierarchie hodnot, která se v novém díle ještě zdůraznila a zveličila. Objevuje se tak nadsázka, např. citů a galantnosti, které nejsou zcela na místě. V románě Žebrácká hraběnka objeví policejní komisař těžce raněného. Nejdříve jde pozdravit dámu, pak zajde na strážnici zjistit, co se to tu stalo, dá příkazy k pronásledování zločinců, kterým je ostatně už dlouho na stopě. Mezitím krev neustále kape a čtenář je napjat, stihne-li komisař raněného zachránit. Přehnaným zdůrazňováním jedné stránky se jednání postav blíží až k absurditě. Vypadá to, jako by se původní záměr vymkl pisatelům

z rukou a zlomyslně se obrátil proti nim.

Pro lidové romány je dále typické neměnné členění, jdoucí z románu do románu, pravidelný rytmus střídajících se kontrastů jak v charakteru postav, tak v rozvíjení děje. Hlavní postavy mají vždy svého protihráče s opačným znaménkem. Působí na ně střídavě dostředivá a odstředivá síla: jednající postavy, ať jsou kdekoliv, vždy se ve stejnou chvíli (náhodou) setkají na stejném místě, kde dojde ke konfliktu; po něm jsou všichni "vrženi" na různé strany, dokud je zase "osud" (zde: pravidlo rytmického střídání) znovu nespojí. Konflikt se opakuje, rozdíl je snad jen ve větším počtu postav. Román narůstá co do kvantity (s novými postavami narůstají i nové dílčí epizody, děj přeskakuje z místa na místo podle toho, s jakou postavou právě jsme), román dosahuje až několika tisíce stran, ale zápletky jsou stále tytéž. Děj je ovládán mechanickým opakováním téhož principu.

Už nyní lze konstatovat, že rysy uváděné Tyňanovem se u lidových románů ve větší či menší míře objevují: používání téhož schématu v rozvíjení děje, přejímání prvků a motivů z předchozích děl a jejich kombinování a spojování, přestavění částí, zpřetrhání spojů, nadsázka hraničící s karikaturou. Smysl děl vzniklých takto z druhé až třetí ruky se mění: význam se posouvá od napětí k smíchu. Ač nechtěně a nezáměrně, dopouštějí se lidové romány parodie.

Josef Váchal svým Krvavým románem vytvořil už parodii zcela záměrnou. Lidové romány přejímaly, kombinovaly a nadsazovaly tak, ŽE parodovaly, Váchal to dělal, ABY parodoval. Není-li příliš přehnané tvrzení, že lidové romány byly vlastně parodií sama sebe tím, že se parodovaly navzájem, pak je Váchalův román parodie parodie. Je to dílo, které má parodickou "zaměřenost", parafrázuje určitý žánr literatury a jeho význam posouvá jinam; z lidových románů vybírá jednotlivé prvky, nově je kombinuje a zároveň zveličuje. Dvojitá rovina parodovaného díla i parodie se soustřeďuje v jednom díle, ale jinak, než jak to naznačil lidový román. Dvojznačnost lidového románu spočívá v jeho mimovolné sebeparodii. Dvojznačnost Váchalova díla postoupila dál: k záměrné parodii celého žánru, který se parodoval, rozvíjejíc přitom ad absurdum jeho vlastní metody a postupy. Váchal všechny vnější rysy parodie, v lidových románech obsažené buď v zárodku, nebo neintencionálně, nejen využil, ale i "zneužil": vědomě je zdůraznil a nadsadil, aby vyzdvihl onen komicko-absurdní efekt lidových románů. Vytěžil maximum ze směšnosti stereotypu použitím právě stereotypu, z komiky obsažené v nesouměřitelnosti dějů, pohnutek i slovních výrazů jejich nadužíváním. Zdůraznil rozbitost děje zkrácením kapitol a prodloužením vzdáleností mezi místy děje. Nevynechal ani komiku jazykovou používáním archaismů, inverze či nelogicky připojovaných vedlejších vět.

Svou strukturou odpovídá Váchalovo dílo žánru lidových románů, kam chce být začleněno i svou předstíranou autenticitou. Je vystavěno zevnitř tohoto žánru, ale nahlíženo zvenčí, z odstupu. Vědomé přehánění důslednosti, s níž je "prototyp" krvavého románu konstruován, se už z rámce žánru vyčleňuje a obrací se proti němu z pozice destruktivní satiry a parodie. Konstrukce a destrukce tu fungují zároveň, "ideál" a "satira" se dotýkají. Váchalova paradoxní charakteristika, která posloužila jako podnět této úvahy, není jen matoucím znejasněním, ale, jak je vidět, má i své opodstatnění.

- 1) J.Tyňanov, Literární fakt. Praha 1987.
- 2) Je uložena na Starých Hradech a obsahuje tato díla (v abecedním pořádku podle titulů):
 - Černý papež aneb Jezovitské pikle u dvora císařovny Marie Teresie. Historický román od Arthura Storchy. Nakl. J.Schalek, Praha
 - Červený Beneda aneb Loupežnická peleš v zakletém městě. Román ze skal Adrsbašských. Dle podání lidu vzdělal Fr.J.Urban. Nakl.Fr.Karafiát, Brno
 - Dobrodružství Babinského. Sensační román z první polovice tohoto století. Napsal J.Tvrdý. Nakl. A.Synek, Praha
 - Dvě ženy pod jednou střechou aneb Zášť a láska. Vypravuje dle vlastní zkušenosti Robert Štum
 - Englův mlýn pod Vídeňským vrchem aneb: Spiknutí jezovitů a Maďarů proti císaři Josefu I. Historický román od Th.Scheibe. Nakl.A.Hynek, Praha
 - Evropští vystěhovalci v Americe. Román z nynější doby. Nakl. A.Hynek, Praha
 - Ferina Lišák z Kuliferdy a na Klukově čili Kratičká historie zlopo- věstných kousků starého Reineke již vydal dle mnohých rukopisů slovanských Dr.J.P.Jordan. Nakl. F.Tempský, ²Praha 1867
 - Hanička, dcera lesníková. Román od spisovatele románu "Milada". Nakl. A.Hynek, Praha
 - Havířova dcera. Román. Dle skutečných událostí vypravuje F.Lišenský. Nakl. A.Hynek, Praha
 - Hrabě Monte Kristo. Román od Alexandra Dumasa. Přeložil P.Š.T. Nakl. A.Hynek, Praha
 - Hugo a Kleta neb: Kamenná svadební postel ze čtrnáctého století od Christ.Jindř.Špysa. Vyd. Fr.X.Škarniel a synové, Skalice 1867

- Karel Moor. Historický román z doby třicetileté války. Vypravuje Dr.Köhler. Nakl. A.Hynek, Praha
- Kníže dobrodruh aneb kletba zrazení lásky. Sociální román. Sepsal Dr.Rafael. Přeložil V.Bambas. Nakl. Z.Bensinger, Praha, Vídeň
- Krvavá svatba aneb mořský loupežník benátský. Historický román. Přel. V.Bambas. Nakl. Z.Bensinger, Praha
- Lips Tullian, nejobávanější náčelník lupičů. Historický román. Zpracován od Kvidona z Felsů. Nakl. A.Hynek, Praha
- Loupežníci ve fraku čili Kdo s koho, ten toho. Původní román z nynějších dob. Sepsal ++. Nakl. A.Hynek, Praha 1875
- Marino Marinelli aneb Krvavá svatba. Historický román. Nakl. A.Hynek, Praha
- Mír a válka. Román D^{ra} K.H. Přeložil Rudolf Kerhan. Nakl. J.Rubinstein, Vídeň
- Mnichova žena aneb Strašidlo v císařském hradě. Historický román z doby reformace za panování císaře Maximiliána II. a Rudolfa II. Sepsal Th.Scheibe. Nakl. A.Hynek, Praha
- Natalie. Od manžela zavržená a ze země vypovězená královna srbská. Historický román od Savy B. Nakl. A.Hynek, Praha
- Nevěsta Benátská. Román z konce 16.století. Nakl.C.Daberkow, Vídeň
- Nevinný odsouzenec čili Hrůzy galejního otroctví. Dle skutečných událostí vypravuje Dr.K.Tornov. Přel. V.B. Nakl. A.Hynek, Praha 1874
- Opuštěná. Historický román z mládí císaře Josefa II. Sepsal Th. Scheibe. Nakl. A.Hynek, Praha
- Proklatec. Román od kněze +++++. Z francouzského zčeštil Em.Vávra. Nakl. A.G.Steinhauser, ²Praha 1867
- Rázná vlastenka II. Hraběnka Eleonora Batthyany a její únosce. Historický román od Th.Scheibe. Nakl. A.Hynek, Praha
- Rinalda, banditova nevěsta. Historický román ze života italských zbojníků a karbonárů od A.Söndermanna. Přel. V.B. Nakl. A.Hynek, Praha 1875
- Róža Šandor. Historický román z doby uherské revoluce. Nakl. A.Hynek, Praha
- Rusý vypovězenec aneb Šlechtnost židova. Román ze života ruského od S.S.Konigse. Nakl. Fr.Neubert, Slaný
- Sibiřské hroby aneb: Hrozné osudy vypovězených odsouzenců. Vypravuje dle skutečných událostí V.V.Falk. Nakl. A.Hynek, Praha
- Tajemství zámku Felseku. Román z české minulosti. Sepsal A.Sternberk. Nakl. A.Hynek, Praha
- Tajemství zpovědnice. Historický román z doby jezovické v Rakousku. Od spisovatele románu "Císař Josef II. a Nepřátelé světla". Nakl.

A.Hynek, Praha 1872

- Tajnosti svatovítské trestnice v Praze. Nakl. A.Hynek, Praha
 - Travič. Román od K.Marlova. Nakl. A.Hynek, Praha
 - Tři léta z třiceti. Historický román z dějin českých, z doby původu a počátkův třicetileté války od Ludvíka Rellstaba. Přel. dr.V.L. Moser. Nakl. I.L.Kober, Praha 1869
 - Vězeň na Špilberku a hrůzy jeho podzemních žalářů. Nakl. A.Hynek, Praha
 - Vězeň v Andělském hradě. Román od Th.Scheibe. Nakl. A.Hynek, Praha
 - Vlasta. Sirotek z Červeného Hrádku, nešťastná oběť krásné hříšnice. Sensační román z našich dnů. Nakl. A.Synek, Praha 1902
 - V poutech lásky. Láska a utrpení krásné dívky z továrny, Růženy Borotínovy. Lidový román od R.J.Hálka. Nakl. J.Rubinstein, Vídeň
 - Zakuklený princ, čili Pařížská náměsíčnice. Historický román od E.A.Königa. Přel. V.Bambas. Nakl. Z.Bensinger, Praha
 - Ztracený syn. Román ze společenského života. Nakl. A.Hynek, Praha
 - Žebrácká hraběnka aneb Osudy dcery z rodu hraběcího. Román ze života. Nakl. C.Daberkow, Vídeň.
- 3) J.Váchal si poznamenal do románu Žebrácká hraběnka: "Tento román - jsa dle všeho poctivě přečten - inspiroval spisovatele Karla Čapka k napsání jeho pozoruhodné essaye Román pro služky, v době, kdy zásluhou knihkupce ze Skořepky v Praze I., Reacha, vlastnil jsem už haldu podobných knih, škvárů to i pozoruhodných prací obou Bambasů, Sabiny aj. J.V. 56."
- 4) J.Váchal, Velmi pěkná a užitečná knížka pro pijáky vína, rytce a řezáče dřeva všeho druhu..., rukopis LA PNP, fond J.Váchal.
- 5) Tamtéž.
- 6) Viz tamtéž.

Karikatura a umělecké dílo. Ke genezi moderního umění

Roman Prah1 - Vojtěch Lahoda

Půjde nám nyní o to, oprášit staronovou tezi, že karikatura tematicky i stylově předjímala moderní umění, oprášit ji s vědomím historických hranic tohoto procesu, toho, že se jednalo o jednu, a to dosti paradoxní linii vedoucí k modernímu umění.¹⁾ Zdá se, že karikatura - grafické přehnutí rysů těla a tváře pro jejich komické působení²⁾ - byla s moderním uměním po dlouhou dobu asociována v záporném smyslu, hlavně prostřednictvím "ošklivosti" moderního života, a teprve modernisté, kteří se k této "ošklivosti" přihlásili svou tvorbou, toto spojení obrátili v pozitivní. Rádi bychom vás přesvědčili o tom, že, co takto probíhalo zejména ve Francii od poloviny minulého století, mělo v Čechách svou obdobu počínaje přelomem století a ve vývoji od moderny k avantgardám, ovšem s poněkud odlišnými výsledky.

Pokusíme se to osvětlit na několika příkladech, hlavně z odvětví karikatury v 19. i 20. století tak frekventovaného jako byla karikatura umění a jmenovitě uměleckého díla. Toto odvětví, donedávna téměř stranou pozornosti uměleckých historiků,³⁾ se v poslední době stává - a to v podstatě ze stejných důvodů - předmětem jejich zájmu, jak jsme na našem setkání už viděli v příspěvcích kolegů. Mnoho z toho, co bylo ještě před nedávnem téměř úplně ignorováno, protože považováno koneckonců za výsměch modernímu umění, se začíná ukazovat jako svého druhu kladná artikulace jeho možností. Chceme-li se ale zabývat vztahy karikatury a umění v moderní době, musíme si napřed být lépe vědomi dnes už nesamozřejmé role svědectví a výrazu doby, jaká se karikatuře přisuzovala od poloviny 18. století. Karikatura se stala tak důležitým fenoménem, protože zaujala klíčové místo ve sporech mezi přívrženci antiky a modernosti. Byla tu zobecněna v protivníka ideálu, který byl vůči ní po Herderovi znovu vytýčován, a u Winckelmanna, Lessinga a Lavatera spojena s moderní dobou jako její bytostný a negativní symbol. Odtud vycházející linie estetického myšlení a filozoficko-dějinné reflexe současného lidství "karikaturu" jen pomalu akceptovala jako realitu a pokoušela se ji různě zapojit do pozitivní koncepce, v podstatě jako předchůdce nového ideálu. Tento

vývoj se uzavírá koncem minulého století u Muthera, Hoffmannsthal a Fuchse převrácením původních pozic: postavení karikatury, průkopníka nového uměleckého ideálu je spojeno s odsouzením idealizujícího umění minulého století jakožto nechtěné karikatury. Toto rehabilitování bylo ale už vlastně počátkem historizace karikatury.⁴⁾

Kritický moment, v němž se výkon karikaturistů protnul se snahami moderních malířů, nastal už v polovině minulého století ve Francii a byl tu tehdy také v celé jeho produktivní otevřenosti reflektován - hlavně Baudelairem. Program raného modernismu byl založen právě na tom, co odmítali konzervativci, na uznání přesahů nízkých žánrů do vysokého umění. S působením karikatury jako zástupce triviální produkce na vysoké umění se setkáváme ovšem už mnohem dříve, v počátcích novodobé exploze satirické, politické kresby. Význačný příklad toho přineslo nedávné zjištění, podle nějž práce slavného britského karikaturisty Gillraye Smrt, Hřích a Ďábel (obr.42) patřila k hlavním inspiračním zdrojům Boje Sabinek od nejoficiálnějšího malíře Francie doby kolem 1800, Davida.⁵⁾ Ať se tato inspirace omezila na kompoziční řešení hlavní, střední části obrazu nebo zahrnovala i společensko-politické implikace karikatury, stalo se výsledné dílo naopak východiskem slavné karikatury, již Daumier o půl století později obrazně komentoval Courbetův Manifest realismu. Daumier v Boji realismu s idealismem (obr.43) tím, že celkem nepatrnou transformací jednoho z hrdinů východního obrazu dokázal učinit personifikaci realismu, především jednoznačně zesměšnil Davidův obraz jako vzor heroické, vysoké malby. Typickým terčem moderní karikatury byla restaurovaná antik Všeobecně ale vztah karikaturistů k antickému odkazu zdaleka nebyl, jak jsme už na našem setkání zjistili, jednoznačný. Tím spíše to platilo o vztahu k současnému umění. Současné umění bylo - na pozadí umění starých mistrů - pokládáno za produkt moderního, ošklivého světa a už proto se stávalo předmětem karikatur. Spojování modernismu s karikaturou, ať už kladné nebo záporné, bylo proto tak intenzivní, protože se tušilo, že moderní obraz není prostě nezdařeným dílem, nýbrž jeho "ošklivost" je - podobně jako u karikatury - záměrná. Zatímco publicisté spjatí s moderním proudem obhajovali karikaturu jako umění, dobová výtvarná kritika, polemizující proti moderním dílům, je často výslovně asociovala s karikaturou - rozumí se, že záporně.⁶⁾ Přirovnání Courbetových a Manetových obrazů ke "karikatuře" i skutečné karikatury jsou jen zlomkem této praxe, ovšem zlomkem nejlépe známým, díky zájmu historiků umění o malby Courbeta či Maneta.

Ukazuje se vcelku, že tyto malby vybízely k přirovnání svou mimovýtvarnou i výtvarnou stránkou a zdá se, že ona druhá - tedy iritující forma díla - začala postupně převažovat aniž se vytratila dimenze první, tedy konfliktní společensko-politická výpověď díla. Příkladem může být

Courbetův obraz ze Salónu 1853, Zápasníci, nad nímž se dobový kritik vyjádřil, že místo malíře tu pracoval karikaturista.⁷⁾ Různé roviny toho, co měl kritik na mysli, předvádějí karikatury obrazu (obr.44). K "vulgárnosti" formy a námětu přistupuje i podtext díla, které mělo zastřehně allegorizovat boj o podřízení církve státu roku 1848, signalizovaný hlavně barvami dresu zápasníků. Autor dvou z karikatur, Courbetův přítel Nadar, rozvedl v jedné z nich tento nevyslovený, polemický kontext obrazu připojením figurky kněze na okraji výjevu. Podle novějších výzkumů modernistů o popularizaci včetně prostředků karikatury vlastně stáli.⁸⁾ Moderní obrazy, masově šířené novinovou karikaturou, chtě nechtě činily publikum citlivé vůči uměleckému experimentu. Karikaturisté často postihovali meritum nového díla včetně jeho nosných vnitřních rozporů, a to mnohdy dříve nebo lépe nežli kritika umění. Třeba karikatury Courbetových maleb jako byla Vlna z roku 1870 - tím, že přehánějí stupeň transformace obrazového příběhu do dění formy - předjímají vývoj od impresionismu k nefigurativní malbě (obr.45). Karikatury šly vstříc provokaci a humoru moderního díla nebo tomu, co dobový kritik označil nad Manetovou Olympií za "parodii uměleckého díla".⁹⁾

Manetův pokus vytvořit moderní protějšek staromistrovských zpodobení hetéry komentují karikatury Olympie: jednou nadsazeným rukopisem, podruhé zdůrazněním kytice ve tvaru vulgárního symbolu (obr.46-7). V souvislosti s tímto nejkonfliktnějším dílem malby minulého století můžeme uvést aspoň tři příklady jeho tvůrčí parafráze; první dva z nich vytvořené modernisty a polemické (Degas a Cézanne), druhé dva s hlubším významem pro další vývoj modernismu (Cézanne a Picasso). V době skandálu Olympie vytvořil Manetův rival v kroužku, Degas, portrét manželů Manetových (obr.49). Toto dílo, Manetovi darované, se stalo jedním z ohnisek sporu obou umělců. Manet, údajně nespokojený s přílišným kontrastem pozic obou postav, pravou část odřízl a zbytek zamýšlel znovu sám domalovat.¹⁰⁾ Podstatné přitom je, že se zdá, že Degas zpodobil Maneta jako hedonika a v poloze skandalizované Olympie. K tomu pravděpodobně využil současnou novinovou karikaturu obrazu, již je poloha hlavní postavy bližší než výchozímu dílu a již zvlášť odpovídá řešení vztyčené ženské postavy tam, kde karikaturista umístil zbytnělou kočku se strnule zdviženým ocasem (obr.46 a 49). Pozoruhodná je i Moderní Olympie od Cézanna, druhého rivala Manetova, míněná ne jako pocta dílu, ale jeho parodie¹¹⁾ (obr.50). Přesto se stal důležitým východiskem dalšího Cézannova postupu v převádění emotivní nadsázky do dramatizace obrazového prostoru. A do třetice, ještě 40 let po svém vzniku Olympie poskytovala oporu k výbojům modernismu, a to opět pomocí humorné manipulace s obrazovými prvky. Jednou z nejslavnějších karikatur Picassových je raná kresba, označovaná za parodii Manetovy Olympie (obr.48). Jde vlastně o nejstarší článek skupiny

studií, z nichž vyrůstalo výchozí dílo kubismu, Slečny z Avignonu, a podobně tomu bylo u raného Picassa i v jiných případech.¹²⁾

Po tomto naznačení vztahů mezi karikaturou, malovanou parodií a moderním obrazem ve vyspělém středisku vývoje je načase zeptat se na české obdoby. Také u nás se v karikatuře probíraly spory o nové umění a umělecké proudy už před polovinou století; mnohé z příkladů toho jsme si zde v Plzni připomněli při jiných příležitostech. Co ale v Praze až do počátku 20.století - do nástupu moderního umění v užším smyslu - hlavně scházelo, byla esteticky i morálně konfliktní výtvarná díla, kolem nichž by probíhaly diskuse mezi umělci i publikem - diskuse, jež by karikaturisté mohli rozvíjet. Z tohoto hlediska byl handicapem českých karikatur umění z druhé poloviny století jednak příznačný nedostatek pozornosti specificky výtvarné stránce karikovaného díla, jednak to, že aktuální morální případně společensko-politické obsahy byly do předlohy většinou až dodatečně karikaturou vkládány.¹³⁾ Teprve secese a moderna přinesly vzpoury a šoky novostí, s nimiž se otvíraly možnosti karikatuře. A obráceně, rozmach české karikatury a satirické kresby na přelomu století, provázený hlubší kritickou pozorností věnovanou tomuto oboru, podporovaly situaci obdobnou nástupu modernismu ve Francii poloviny století. Také karikatura umění byla stimulována nástupem moderního umění do Prahy.¹⁴⁾ Svědčí o tom zejména parodie na obrazy z Munchovy výstavy v Praze roku 1905¹⁵⁾ a dále seriály z výstav Mánesa 1909 a kubistické Skupiny výtvarných umělců 1912¹⁶⁾ (obr.51-53). Kresby i texty se zdají mnohem vtipnější než jejich předchůdci z minulého století a vůči svým objektům nepřátelštější. Ale podrobnější rozbor by asi přesvědčil o tom, že tato složka diskuse o moderním umění u nás, stejně jako jinde, zahrnovala škálu stanovisek. Humor nad moderním uměním ani zdaleka nelze ztotožnit s výsměchem a odmítnutím. Tuto pozici naopak ztělesňuje vyjádření ze strany vážného uměleckého časopisu, označivšího moderní francouzská díla za parodii umění, nebo přirovnání některých projevů českých malířů z Osmý ke karikaturám.¹⁷⁾

Na druhé straně - z hlediska formující se české výtvarné avantgardy - se však zdálo, že nové umění je humoru vzdáleno. Mezera mezi humorem a těmi, kdo se tehdy u nás pokládali za avantgardu moderny, je zřejmě neoddiskutovatelná. Zůstává však otázka po příčinách a smyslu této mezery. Není už asi třeba zvlášť dokazovat, že protiortodoxní individuality, jako třeba Josef Váchal, představovaly důležitou složku moderny před 1.světovou válkou, ani to, že např. právě u Váchala bychom mohli dobře sledovat rozvíjení podnětů karikatury, grotesky, humoru a ironie; jejich integraci do moderního výtvarného díla. (Příznačné je, že mezi Váchalovými privatissimými neschází ani karikatury výtvarných -ismů (obr.56-7), lépe řečeno, užití tohoto žánru k zesměšnění sféry nám neznámého obsahu)

Nesnadnější a ovšem závažnější by bylo vyrovnat se z tohoto hlediska s tzv. hlavním proudem, směřujícím kolem roku 1910 od moderny k avantgardě, při vyhlašovaném soustředění se tohoto proudu na formální, tzv. absolutní hodnoty výtvarného díla. Dosud nikdo zvláště nevysvětlil skutečnost, že členy kubistického kroužku byli i dva profesionální karikaturisté a že přinejmenším dva další z malířů, Filla a Procházka, se během obratu k novému způsobu malby soustavně zabývali karikaturou.¹⁸⁾ Procházkova Studie k obrazu Hráči (obr.55) ukazuje zájem o karikaturní fyziognomie, přenesený pak malbou do dynamiky celku díla. Karikaturní varianta Hráčů (obr.54) vykazuje naopak rysy stylového pluralismu a groteskního humoru, jež byly domácímu symbolisticko-expresionistickému zájmu bližší. Ale i karikatura bez humoru, spojovaného ve skupině českých kubistů zřejmě se světskostí, byla předmětem zájmu kroužku. Text Zdeňka Kratochvíla z roku 1911 formuluje opovržení rané avantgardy vůči politicko-sluzebným a zábavním funkcím karikatury a stanovuje její maximy, souřadné s cíli umělecké avantgardy.¹⁹⁾ Opravdová karikatura fyzicky i morálně zabíjí svůj objekt, vnáší do iluze zjevu smrt, je - jak se Kratochvíl vyjadřuje - intelektuální vraždou v oblasti citu. Bližší rozbor by nejen potvrdil, že proces karikatury má stále zprostředkovat mezi říšemi světa a umění, ale také že charakteristiky v textu se hodí na některé projevy českého kubismu. Závažnější nakonec bude, že Kratochvílův pokus, zachránit vztah karikatury a avantgardy, nebyl zřejmě tehdy ani autorem prakticky uskutečněn.²⁰⁾

Jak si tento vztah rané české avantgardy ke karikatuře a humoru vysvětlit?

Z minulosti tu stále působila silná domácí tradice, v níž ve sféře výtvarného umění nedošlo k vyostření ani propojení mezi krajnostmi vážného a humorného jako třeba ve Francii. Raně avantgardní tvorba se tu orientovala na aktuálním, vznikajícím, ale v podstatě vysokém umění a výjimky byly z jejího hlediska outsidersy. Existuje ještě jeden obecnější důvod, týkající se karikatury. Karikatura, související s fenomenálním světem a jeho demaskováním, se vážala na původní program modernistů, býti svědky své doby. V odlišné tvůrčí ambici rané avantgardy, popřít starou skutečnost a vytvářet novou, ztratila karikatura smysl. Také humor moderního umění nesouvisí nutně s karikaturou. Přesto nebyl impuls karikatury ani v období avantgard v jednom směru zapomenut.²¹⁾ Karikatura a parodie umění tím, že položila do uvozovek nejen skutečnost, ale také objekty umění, stala se nakonec - od doby dada - jedním z východisek mezního a ve svých důsledcích převratného způsobu uměleckého značení.

- 1) Proti některým starším zobecňujícím tvrzením, o nichž ještě bude zmínka, se obrátil W.Hofmann ve standardní studii *Comic art and modern caricature in the Western world*, *Encyclopedia of World Art*, III. N.York-Toronto-London 1960, s.759-68. - Bibliografie literatury o karikatuře je zachycena ve sborníku *Nervöse Auffangsorgane des inneren und äusseren Lebens, Karikaturen* (usp. K.Herding a G.Otto). Giessen 1980. Tento sborník obsahuje - kromě příspěvku o teorii smíchu a o vývoji chápání karikatury od konce 18.století - jednotlivé studie z historie karikatury až do současnosti. Další soubor studií ke karikatuře zvl. ve Francii 19.století obsahuje *Art Journal*, XLIII/4, zima 1983. Zásadní práci na tomto poli je J.Wechslerové *A human comedy. Physiognomy and caricature in 19th century Paris*. Chicago-London 1982.
- 2) J.Wechsler, *The Issue of Caricature*. *Art Journal* XLIII/4, zima 1983, s.317.
- 3) Karikatura umění, uměleckých objektů našla nejsoustavnější podobu v seriálech zábavních časopisů i zvláštních albech, vydávaných u příležitosti výročních výstav, hlavně v Paříži od poloviny minulého století. Viz Marie-Claude Chadeaux, *Le salon caricatural de 1846 et les autres salons caricaturaux*. *Gazette des Beaux Arts* CX, 1968 (1), s.161-76.
- 4) Takto hodnotí základní tendence chápání "karikatury" G. a I.Oesterle, *Gegensfüssler des Ideals...*, v: *Karikaturen* (cit. v pozn.1), s.87-130.
- 5) K.Domenici, J.Gillray, *An English source for David's Les Sabines*. *Art Bulletin*, lxxv/3, 1983, s.493-5. - Davidův slavný obraz se stal předmětem karikatury jeho žáka, P.-N.Bergereta (repr. v Hugh Honour, *Romanticism*. Harmondsworth... 1981 (1879), s.194).
- 6) Obhajoby karikatury jako umění se objevují kolem poloviny století zejména v textech Baudelaira a Champfleuryho ve Francii, Angličana Thomase Wrighta i Němců Rosenkranze a F.T.Vischera. Negativní spojování současného umění s "karikaturou" v dobové výtvarné kritice vycházelo z běžného postoje publika. I když jistě existovaly rozdíly mezi vzdělanými konzervativními kritiky a novým masovým publikem výstav, výrazná shoda panovala ve ztotožňování průměrné i nezdařené umělecké produkce s novou autentickou tvorbou a toto spojení zakládalo sílu výsměchu. Proto se také součástí postupu obhájců moderního umění staly pokusy tento výsměch obrátit. Zejména Zola - s užitím zesměšňujícího stylu kritik umění - velmi dovedně spojil popis konvenčního smíchu publika s nechtěnou směšností konvenčního "seriózního" umění.
- 7) K.Herding, *Courbets Modernität im Spiegel der Karikatur*, *Courbet und Deutschland* (kat.). Hamburg-Frankfurt 1978-9, s.502-21.
- 8) Zvl. Herding (cit. v pozn.7): Na okraj lze dodat, že karikatury, a to

už dlouho před Daumierovými z 50. let, si všímají návštěvníků výstavy, protože dialog mezi diváky je příležitostí k takřka jakémukoli vtipu; nemusí nutně zesměšňovat ani dílo, ani publikum. Kreslený humor zprostředkoval mezi novým uměním a novým publikem, stavěl diváka před dílo, aby mohl být vysloven žert, sahající od sociálních implikací díla až po vkusové ambice a soudy publika. Komický šok se stal postupně součástí specifického kalkulu moderního umění a smích byl akceptován jako pozitivní způsob přijetí inovace v umění.

- 9) J. Claretie, podle J. Rewald, *Impressionismus*. München 1965 (rozš. vyd.), s. 92. Někteří historici umění soudí, že součástí Manetova zámeru zde i v některých jiných dílech bylo v jistém smyslu skutečně parodovat staromistrovské vzory. V díle i odezvě na něj nešlo jen o vztah ke skutečnosti, ale o spor nad dobovými normami platnými pro umělecké dílo. Tento rys moderního umění, vymezovat se pomocí "dialogu dílem", včetně parodie, zdůraznila mj. výstava *Nachbilder vom Nutzen und Nachteil des Zitierens f.d. Kunst* (kat.). Hannover 1979. Humor byl nedílnou součástí diskuse o umění a např. dlouho užívaná označení směrů v umění pocházejí z této oblasti (třeba kritik Louis Leroy, "autor" 'impresionismu', měl svou rubriku v časopise *Charivari*).
- 10) Historii díla takto rekonstruuje Biggs (podle J. Lassaigne-F. Minervinová. Praha 1985, s. 95 (č.k. 214)).
- 11) Cézannův obraz, který visel na I. výstavě impresionistů, jíž se Manet odmítl zúčastnit, za specifickou parodii označil Meyer Schapiro v Cézannově monografii. Cézannův vztah k Manetově *Olympii* lze označit za negativní fascinaci, obdobnou vztahu karikaturistů ke karikovanému obrazu, a to tím spíše, že většina badatelů předpokládá, že hrdinou Cézannova obrazu má být autor sám.
- 12) Picassova *Parodie Manetovy Olympie* zahrnuje opět manipulaci s obrazovými prvky, která má zároveň osobní význam (díky sebeidentifikaci, s níž v návštěvnických bordelu malíř zobrazuje sebe spolu s přítelem, viz P. Lecaldano, *Picasso blu e rosa*. Milano 1968, s. 84), a zároveň je východiskem řady vrcholící v Avignonských slečnách (zvl. kresby s karikaturními rysy ve skicáku k obrazu, viz B. Leal, *Picasso: Les Demoiselles d'Avignon. A sketchbook*. London 1988).
- 13) Karikatury uměleckých děl většinou těžily z rozporu mezi vyobrazením a slovním komentářem a vtip se častěji zakládal na obecnějších topoi než na výtvarných prvcích karikovaného díla; totéž ovšem v podstatě platí i o humoru, ironii nebo i sarkasmu v "seriózní" kritice umění. Rozdíl české vůči francouzské praxi vyplývá patrně hlavně v časovém posunu, s nímž se pozornost karikaturistů na vlastní otázky umění prosazovaly postupně nad obecnějšími zájmy publika. Frekvence karikaturních seriálů z výroční výstavy - jako nejvyspělejšího projevu

karikatury umění - byla předmětem naší rešerše v českých časopisech, ovšem bez nároku na úplnost. Lze mít za to, že první takový seriál byl u nás zveřejněn ne humoristickým, ale satirickým časopisem, protože diskuse o umění, natož pak zábava z něj, se vžily až později. (Bič 1864, srov. Prah, Obrazy..., v: Město v české kultuře 19. století. Praha 1983). Nehledě na jednotlivosti nebo slavné cykly obrazů, Humoristické listy publikovaly "výstavní" seriály celkem pravidelně od poloviny 70. let (1875, 1877, 1879, 1880, 1881, 1883 atd.). Seriály se objevily i jinde, např. v Palečku 1886. Roku 1883 se Humoristické listy pokusily, ovšem bez trvalého úspěchu, také o zavedení rubriky, parodující kritiku výstavy (Zábavné listy, příloha HL). Ještě také modernisty ovlivňované Petrklíče začly ve svém 1. ročníku - 1898 - seriálem z výroční výstavy v Rudolfinu.

- 14) Svědčí o tom mj. obsah Volných směrů. Stejně jako Muther, také Jiránek ve svém slavném eseji o karikatuře psal o ní jako o plnoprávném oboru umění, ale přitom ji vlastně historizoval a estetizoval: o vztahu karikatury a umění v současnosti nepadlo ani slovo. Vztah karikatury a moderního umění hrozil negativním spojením a zesměšňováním nového umění krátkými spojeními, k němuž u nás tehdy samozřejmě docházelo.
- 15) Karikatura Radosti života se odvolávala na Munchův obraz Tanec života, 1899-1900, Nasjonalgalleriet Oslo, Teta tet pak na obraz Z očí do očí, 1894, Munch-Museet Oslo. K obrazu Teta tet byl připsán komentář pod pseudonymem Arne Zouvak: "Obraz dýše neskonanou melancholií. Ponurá nálada vane z tety, kane ze stromu, čiší ze samotného klubka - ale téměř bezedným a nevyčerpatelným jejím zdrojem jest onen domek v pozadí. Pod tímto domkem jistě je studený sklep, páchnoucí plísní a myšinou, prolezlý černými slimejší, a v tom sklepe se mordovalo." Švanda Dudák XXIV/1905, s. 94.
- 16) V Humoristických listech roč. 55/1912, č. 5, s. 57 je ironická "recenze" II. výstavy Skupiny výtvarných umělců od jistého "Venouška Dolejša". Je karikována Gutfreundova Úzkost (1911), Fillovy Dvě ženy (1912), Česání ovoce (1912) a Utěšitel (1911). O Úzkosti napsal autor: "Uprostřed svatyně stojí socha "Úzkost", v níž autor předvádí osobu nedaleké budoucnosti, hubenou od hladu, následkem drahoty, která úzkostlivě hledí, jak klesne dál, jestli dobytek neklesne v ceně. Ke Dvěma ženám je připsáno: "Dvě ženy z lidu v den před posvícením zabíjely drůbež a jsouce samá krev, chystají se k mytí. Týž obraz má ještě tu zvláštnost, že když se obrátí vzhůru nohama, představuje "Neštěstí v horském průsmyku", takže když je v domácnosti už okoukaný, obrátí se a je jako nový obraz, což se může po čase opakovat." O Česání ovoce: "Jakýsi občan, nalézaje se v mylné domněnce, že

obraz představuje snímání z kříže, chtěl jej nakoupiti svojí nábožné manželce, ale když mu bylo vysvětleno, že je to česání ovoce, upustil od svého záměru." A konečně "Přicházíme k pedagogickému obrazu čís.52 tak zvanému "Utěšitel", který by neměl scházet v žádné domácnosti, kde jsou děti a kterým možno okamžitě utěšiti i nejrozpustilejší dítě. Stačí, když matka jednou ukáže děcku tento obraz, jako to udělala v tyto dny mladá choť jistého sekretáře malému Elouškovi. A když Eloušek druhý den zlobil, řekla: že na tebe přijde Utěšitel! - A Eloušek byl hned pod postelí, křiče: Ně, ně, ně, posím, posím, posím! A byl strachy celý vyjevený." Popsán je ještě Procházekův Prometheus (1911): "Pak je tam ještě vlastenecký obraz č. 53 zvaný Prometheus, malovaný na thema: Kdyby byl každý z nás z křemene. Je tam člověk sestavený z křemene (ne jak chybně se soudí z Grafových kostek) a pták, tj. nepřítel zlomí si na něm svůj chtivý zobák."

- 17) Např. F.X.Harlas, Rozhledy v umění výtvarném. Osvěta 1907, s.562-563, a týž o výstavě Francouzů v Mánasu (Dílo 1907-8).
- 18) Řada Procházkových karikatur kolem roku 1907 je v Moravské galerii v Brně. Filla se zabýval karikaturou především ve svých denících, II. 1907 a VII. 1913, soukromý majetek. Viz katalog výstavy Svět Emila Filly. Galerie hlavního města Prahy 1987, obr. na s.13 a 15.
- 19) Z.Kratochvíl, Stanovisko karikaturistovo. Umělecký měsíčník I, 1911-12, s.187-92.
- 20) Vznik takových karikatur, na něž Kratochvíl vzpomínal v úvodu k výstavě svých kreseb v Brně v březnu 1931, se nepodařilo prokázat.
- 21) Vztah moderního umění a karikatury reflektují práce: S.T.Kare, A study of the use of caricature in selected sculptures of H.Daumier and C.Oldenburg (Diss.). University New York 1978; E.L.Smith, The Art of Caricature. Ithaca-New York 1981; A.Gopnik, High and Low: caricature, primitivism and the Cubist Portrait. Art Journal xliii/4, zima 1983, s.371-6; W.Bohn, Picabia's Mechanical Expression and Demise of the Object. Art Bulletin LXVII/4, prosinec 1985, s.673-7.

Smích jako sociální skutečnost

(K ontologii smíchů)

Jaroslava Pešková

Naše konference ukázala:

- 1) Že smích je skutečnost, která dosud pravděpodobně nebyla mezioborově komplexně posouzena. V jednotlivých oborech existuje řada pozoruhodných analýz (literatura, jazykověda, výtvarné umění, filozofie), ale každý z těchto přístupů sleduje jeden moment jako výraz totality skutečnosti smíchu, a tak dochází k rozporům v identifikaci základu tohoto fenoménu.
- 2) Že nestačí proklamace společenské váhy optimismu, radosti a smíchu, ale že je nutné rozumět této dimenzi lidského života v jejích historicky konkrétních formách i co do jejího založení.

x

Pokusme se na závěr alespoň o náznak základních přístupů. Připomeneme na samém počátku, že komplikované společenské fenomény nelze plně objektivovat, protože k nim zásadně patří nezbytná míra skrytosti a intimity nebo jinak řečeno, jakmile věc vyjádříme, znamená to nejen, že ji přesně vymezíme a přivedeme do světla, ale také to, že ji omezíme, vtěsnáme do určitých sevřených hranic. Proto např. Platón odmítá své učení systematicky vyložit ("Platons ungeschriebene Lehre"), proto říká Jan Werich (Úsměv klauna, Praha 1984):

Kdybychom smích polapili,
bylo by na světě po srandě.

V jistém smyslu se však přece jen o to musíme pokusit. Mottem k naší úvaze nechť je báseň Ivo Štuky Čím se lišíme.

.....

Čím se snad lišíme od hvězd?
Že máme k sobě daleko a mezi sebou pusto
a přesto existujeme pouze jako množství
zvané galaxie?

Od vesmíru tedy lišíme se?

Jen tím, že se ptáme
po smyslu své smrti nebo života
Tím, že ani zabitím
nezbaví nás nikdo odpovídání, a tedy
lásky

smíchu

pláče

že z nás nelze vyškubnout páteř
jako z uzenáče.

Nikdo nás nezbaví odpovídání, a tedy lásky, smíchu, pláče. Odpovědnost, láska jako otevřenost spolu se smíchem a pláčem patří k existenci lidského tvora bytostně.

Cesta k vyjasnění fenoménu smíchu je složitá. Smích je spontánní a totální, eruptivní emocionální reakce. Dostavuje-li se však např. na základě nějakého podráždění (třeba elektrickým proudem), je to jen svalová reakce či pohybový a hlasový projev. Skutečný smích je jen tam, kde je odhalitelné a jeho odhalenost, tedy skrytost proporcí i disproporcí, defektů a inkoherece, stejně jako řádu, který konečně chápeme v jeho založení ... a musíme se usmívat.

Cesta k sebeodhalení řádu i ne řádu má v lidských dějinách řadu stabilizovaných forem, které byly na naší konferenci zmíněny:

1) Je to odhalení vážného znevážením nebo nevážného a jeho úlohy a smyslu cestou vážné analýzy. Obojí tu proběhlo.

2) Jinou cestou je ironie, která působí emotivní váhou protikladu: Sokrates ví, že nic neví, ačkoliv je nejmoudřejším mužem v Athénách. Tato cesta může vést k chápajícímu smíchu (nebo úsměvu), ale i k tragédii nebo tragikomedii, pokud se posluchači příliš přecení a vezmou ironii jako vážnou informaci podle modelu: "Dej si to patentovat" - a muž odešel na "patenták".

3) Byla tu zmínka o festivitech, karnevalech, smíchové kultuře, zejména lidové. To vše, zdá se, patří k rituálu, k obřadnosti smíchu. Smíchová kultura náleží do sféry hry, uvolnění z vážnosti, do hry, která nám umožní vidět svět z jiného úhlu. Karnevaly jsou polaritou k vážné obřadnosti, která dává možnost zabydlet se, ale také býti zabydlen. Karneval je nerespektováním zabydlenosti, ale také prosazením nového způsobu obývání ("Wohnen"). Proto se vážná a smíchová kultura musí oboustranně doplňovat.

4) Sama hra je pozoruhodně vážným prostředkem k odhalování sebe a světa, a tím k radosti a smíchu. Je to často cesta absurdity v umění, životním stylu i v řeči.

Snad jenom dva příklady:

Ten první by se dal charakterizovat jako cesta od vážného přes nevážné k hluboce vážnému. V takové chvíli "smích hasne na rtech", ale nezdaří se, aby tak docela uhasl:

Ten širák, odhozený vdáli
a s gracií - tam leží v prachu.
Odchoval se v něm malý vesmír myších generací.
S úlomkem kordu někdo škrabe brambory
A čistý štít -
ten není vůbec k ničemu.

.....

Nosatý příteli,
zabili tě
A pořád nemáš dost
Pořád ta bitva s blbstvím,
ta marná
nekončící

nezbytnost.

A dodejme, nikdy neuhasínající životní perspektiva lidstva.

Druhý příklad je předznamenán mottem:

Ať je třeba smutno,
jen když je přitom trošku veselo.

Nedostatek "substance" ve frázích je pak odhalován v parodii na slovník cizích slov: abstrahovati - ustoupiti od Strahova; aceton - malá tercié ve stupnici a-moll; adolescent - a přibatolil se metrák; afirmace - odstranění firmy atd. Výklad cizích slov v této podobě vyvolával osvobozující smích, protože divák v hledišti pochopil, že podstata se skrývá, že ví, že se skrývá a že k ní zná cestu.

Smích je tedy výrazem vnitřního stavu i výrazovým prostředkem našeho postoje, našeho překročení daného, je výrazem překonání bolesti, blbosti, strachu, smutku, stresu, strasti, je psychologickým a antropologickým fenoménem pochopení i prostředkem sdělení. Podle Freuda je smích jako prostředek vzpourou proti racionálnímu, je jinou formou výrazu, je emotivní erupcí, jíž sdělujeme své poznatky, chápání, posouzení, odsouzení, rozpaky.

Smích je ovšem také výrazem toho, jak na nás působí sdělení druhých, a to ve dvou ohledech: a) ve jménu vztahu k nim, b) ve jménu obsahu. V tomto smyslu je smích obecně artikulací vztahu ke světu: Je-li nám "jasno", je tu i smích, šibalství, úsměv, skrytý úsměv. Je-li nám jasno o nejasnosti druhých, není to posměch, ale smích. Dětský smích často

znamená: "Ty mě 'houpeš', ale já vím, jak to je!" Smích je výrazem radosti z poznání, z překonání obtíží, z toho, že jsme se dostali nad věc, z vítězství. V tom posledním bodě platí, kdo se směje naposled, ten se směje nejlépe. Dojde-li však k takové situaci, už nám to zpravidla není k smíchu, je to vážné.

Není-li naopak jasno, oč jde, lze jen vyhrožovat: "Přejde vás smích", lze se vysmívat, posmívat. To je však výraz jen zdánlivé převahy. Kdo není nad věcí, ten se dovede sice vysmívat, nedovede se ale smát. V tomto smyslu je smích autentická svobodná reakce.

Jinak existuje ještě nelidský smích vraha nebo blázna nad obětí, škleb, nikoli lidský vědoucí smích. Lidský smích je erupce lidské radosti, o které vím, ač ji vědomě a instrumentálně nemohu ovládat.

Zdá se mi, že jsme tu otevřeli základní problém: smích stejně jako pláč patří bytostně k existenci sociálního tvora. Nyní je ovšem třeba vymezit, co znamená "bytostně". Začneme otázkami:

"Člověk je bytost, která se směje." Toto určení, říká dr.J.Loužil, nenabízí klíč k pojetí dějin. To evokuje otázky: Směje se člověk proto, že je šťasten? Nebo je člověk člověkem proto, že se dovede posmívat nebo vysmívat? A je smích, posměch a výsměch ontologicky totéž? Je člověk člověkem proto, že rozumí ontickým defektům (má smysl pro směšné), nebo proto, že rozumí vnitřní inkoherenci (byla zmíněna gotická porodnice nebo románská kasárna) nebo proto, že něco takového staví a nechápe inkoherenci a tedy vyrábí směšné?

Je člověk člověkem proto, že se směje, nebo proto, že existuje směšné v lidské společnosti?

Člověk je bytost, která ve svých dějinách prožívá mnohonásobné opakování toho, co tu už bylo - jednou jako tragédie, podruhé jako fraška - a dodejme znovu jako tragédie a znovu jako fraška, čehož jsou dříve narození začasté svědky. Ale velké události, od nichž si později tak rádi vypůjčujeme kostýmy, nepoukazují jen k směšnosti lidského konání, ale jsou i výrazem sounáležitosti - onticky i ontologicky. Vzpomeňme čamary v roce 1848, která se stala základem sokolského kroje a po roce 1945 stala se "důvodně" i "nedůvodně důvodně" předmětem smíchu. Upřesněme: stala se předmětem výsměchu, který vzbuzovalo neautentické porozumění, nebo vykazovala směšnost, jíž se lidé smáli? A je z dnešního našeho pohledu směšné toto úsilí o identitu, jemuž jsme se smáli, když jsme se domnívali, že jsme jí plně dosáhli, ač jsme nedosáhli ke kořenům tohoto úsilí, aniž tam dosáhli ti, kdo kdysi šili čamary? A k těmto kořenům nedosáhli ani ti, kdo se sokolským čamarám jen vysmívali. Nebo jinak: Bylo úsilí po identitě ve své vážnosti vždy směšné nebo je ve své směšnosti vážné a bude vážné tak dlouho, dokud s úsměvem nedosáhneme bytnosti této identity?

Člověk touží po ráji, pohodě, blaženosti, edenu, zabíjí pro šťastnou budoucnost, povinně se směje, aby se mohl smát. Ale bude se smát, až zabije posledního nepřítele smíchu? Anebo prosměje se k smíchu, jako se člověk může propít ke "svému" vínu?

Věnujme nyní trochu pozornosti smíchu jako předmětu zkoumání. Smích, humor, je pokládán za jeden z nejvyšších psychických výkonů člověka. Rozdíl mezi smíchem opice nebo psa je v tom, že člověk ví, že se směje, že překypuje emocemi. Dokonce ví i to, že emotivní výraz může být s obvyklými komunikačními kódy v rozporu (usmívala se skrze slzy, plakala radostí). Příčinou tohoto jevu je okolnost, že projev je instinktivně vázán na převahu předchozího strachu, úzkosti, bolesti nebo že je emotivním přehlúšením vzpomínky na minulé.

Jestliže se člověk usmívá, směje nebo řehotá, jde podle Freuda o spontánní projev, "výdaj energie, vznikající při chápání druhé osoby". Je to výraz radosti ze setkání se u věci i radosti ze srozumění s druhými. Jan Werich k tomu říká: "Abychom nemuseli znovu začínat znovu, pro básníci píšou básně, malíři malují obrazy a klauni metaří kozelce."

Všimněme si na závěr ještě smíchu jako sociální skutečnosti: Bergson ve své klasické práci *Le rire* (Smích) si všímá smíchu právě z tohoto hlediska. Říká: "Smích potřebuje echo. Smích je vždy smíchem skupiny. Pochopit smích znamená umístit ho zpět do jeho přirozeného prostředí, jímž je společnost. Je třeba určit jeho užitečnou funkci, již je funkce sociální. ... Smích musí mít sociální význam."

Realizací této koncepce je princip klauna. Klaun byl v dějinách vždy spojen s představou "bláznových brýlí", jimiž lze uvidět pravdu světa z jiného úhlu, než je běžný, a s nalezením přijatelné formy pro její sdělení. A nejen to. Cirkusový klaun byl ten, koho nakopávali, či si divák odreagoval své vlastní životní kopance. Ale bylo tam ještě navíc: Klaun měl vždycky vrch, protože vždycky vstal. Neodbytně vždy vstával. A v tom je i odpověď na otázku, proč je smích, humor, jedním z nejvyšších psychických výkonů člověka: Ve smíchu a humoru je moudro: překonání. Klaun míří k podstatě tak jako básník, malíř i filozof.

Vynikající referát manželů Ševčíkových na nás působil poněkud hrůzou svým námětem i jeho provedením, protože podtrhl vědomí ztráty jedné ztráty harmonického základu. Ale nepropadáme při reflexi současného světa pouze po unifikaci, stejnosti a průměrnosti, v níž jsme zabydleni? Podaří-li se nám zvládnout svou individuaci a identitu ve společenství stejně jako identitu lidské dimenze v rozmanitosti, budeme se modelům disoluce šťastně smát, protože budeme mít vrch nad abstraktní identitou v průměrnosti i nad stejně abstraktní identitou v rozdílu. Neždaří-li alespoň ne zde přítomným generacím, budeme se těmto modelům vysmívat stejně jako fanglím a čamarám a "budeme mít smůlu". Chceme-li se svobodně

smát, znamená to zvládnout lidský přesah, transcendenci člověka ke světu, k druhým i do vlastního nitra. A to je posláním, které má smysl a zakládá svobodný smích.

Diskusní příspěvky

Emigrace části Pražanů do Plzně od 15. století a satirický ohlas

událostí roku 1866 v Praze a v Plzni

Jaroslav Douša

Plzeň se ve svých dějinách stala několikrát dočasným útočištěm části uprchlíků z hlavního města. Již na počátku husitství - Plzeň se s revolucí definitivně rozešla v březnu 1420 - se do krajského města uchýlila "většina katolíků" z Prahy, přišli sem i svatovítští kanovníci, v katolickém městě bylo od jara 1420 mj. celkem 300 duchovních.¹⁾ O pražské emigraci svědčí i skutečnost, že císař Zikmund, který se do Plzně uchýlil počátkem roku 1421, sem dal v druhé polovině roku následujícího dočasně převézt i české korunovační klenoty.²⁾ V západočeské metropoli tehdy dočasně pobývaly i jiné významnější osobnosti, např. mistr pražské univerzity Ondřej z Brodu. Mnozí členové pražské kapituly v tomto městě nacházeli bezpečí ještě později, v době ideových a politických zápasů 40.-60.let 15.století.³⁾ Situace se opakovala v dubnu 1467, kdy se do Plzně na 11 let uchýlila nejprve před králem Jiřím z Poděbrad pražská kapitula v čele s administrátorem Hilariem Litoměřickým. Snad bude úkolem příštího bádání vystopovat také různé souvislosti vytištění první české knihy v Plzni roku 1468 a zasadit je do českých politických a kulturních dějin.⁴⁾

Také později emigrovali někteří Pražané dočasně do katolické Plzně. Pravděpodobně již 24.května 1618 se na svém útěku z Hradčan zastavil v krajském městě, které nepřistoupilo k českému stavovskému povstání, snad i sám místodržitel Jaroslav Bořita z Martinic.⁵⁾ Zcela jistě přišli v těchto dnech do západočeské metropole četní katolíci prchající z pražských měst a na přelomu května a června 1618 se zde objevili i vyhnaní pražští jezuité.⁶⁾ Situace se zřejmě v jistém smyslu opakovala na konci roku 1631, kdy saská armáda obsadila velkou část Čech i s hlavním městem. Tentokrát hlavní proud uprchlíků mířil opět v čele s místodržícími z Prahy do Českých Budějovic, ale do Plzně se ihned uchýlila část císařské armády a pravděpodobně i někteří uprchlíci z Prahy.⁷⁾

Vůbec největší počet uprchlíků z hlavního města přišel do Plzně v roce 1866. Dne 23.června 1866 vpadla pruská armáda do Čech a v naší zemi nastal zmatek zvýšený i tím, že se z Prahy do Plzně stěhovaly

nejvyšší úřady se svými archívy, místodržitelství, zemský výbor, finanční ředitelství i s pokladnami, četnictvo, generální velitelství atd. Již 1.července odjelo do Plzně západní drahou, ale i drožkami a fiakry, 13 000 Pražanů, z nichž část prchala dále do Klatov a Českých Budějovic. O situaci napovídá mnohé i prostá skutečnost, že Plzeň tehdy měla asi 22 000 obyvatel. Nakonec však i západočeská metropole byla obsazena pruským vojskem od 27.7. do 15.9.1866.⁸⁾

V soudobém plzeňském tisku jsme nenašli zmínku, že by zde příjezd tisíců Pražanů 1.července vyvolal nějaké satirické či humorné narážky, na to byla situace v Plzni příliš vážná a navíc zde - na rozdíl od Prahy - jednoznačně vládla rakousky loajální nálada. Události v roce 1866 ve městě však dosti podrobně líčí kronikář a první novověký plzeňský městský archivář Martin Hruška (1815-1871) ve své Knize pamětní královského krajského města Plzně od roku 775 až 1870, která vyšla tiskem v roce 1883.⁹⁾ Hruškova kniha pamětní je pro 19.století někdy nedoceňovaným pramenem.

Koncem června 1866 vládla v Plzni vzrušená nálada: "Za dob odpoledních, kdy přicházela pražská pošta, byla expedice listů a novin nedočkavými čtenáři téměř obležena; z ulic staly se veřejné čítárny a z hostinců parlamenty, kde veliké a často prudké vedly se debaty o zuřivých bojích v okolí náhodském a o krvavé několikadenní bitvě u Mnichova Hradiště, jejížto výsledek nebyl dosud znám, což naplňovalo mnohé obavou."¹⁰⁾ M.Hruška uvádí dále řadu zajímavých zpráv, nikdy však byť i jen s nádechem ironie či humoru. Některé jeho záznamy jsou ale kritické. Tehdy působilo zřejmě nezvykle již dvouhodinové zpoždění půlnocního vlaku z Prahy, kterým přijela první část uprchlíků před Prusy: "Vlak přijel místo o půl jedné teprv o půl třetí." V zápisu k 3.červenci 1866 M.Hruška otevřeně kritizoval pražské úřady, když komentoval náladu v Plzni: "Vůbec panovalo zde přesvědčení, že náhlý odjezd všech úřadů z Prahy byl přenáhlelým, které zbytečně prospělo k pobouření a znepokojení myslí obyvatelstva. Náš lid měl za to, že úřady, které v dobách míru střeží každý krok jeho, v době krušné a nebezpečné nemají míst svých opouštět." Na jiných místech kronikář jen konstatoval některé skutečnosti bez vlastního komentáře, např. ke 4.červenci poznamenal: "Dne 4.července 1866 nalézala se cís.král. policejní stráž, která na dobro Prahu opustila, větším dílem v Plzni."¹¹⁾

Satirický ohlas na útěk tisíců Pražanů do Plzně však vyšel tiskem v Praze již v roce 1866. Ve 27.čísle Vilímkových Humoristických listů otiskl redaktor K.L.Payer text ironické písně Prajzi jdou!, v níž se komentoval útěk úřadů a části Pražanů do Plzně. Tuto píseň-báseň přetiskl anonymní autor v prvním ročníku plzeňských novin Směr dne 9.července 1910, a tak se i Plzeň dočkala - po 44 letech - humorného pohledu na situaci v roce 1866.¹²⁾ Týdeník Směr vycházel v Plzni v letech 1910-15 a

uprostřed tehdejšího plzeňského tisku si vedl žurnalisticky nejbystřeji a s největším literárním rozhledem především zásluhou svého redaktora K. Pelanta. Směr byl týdeníkem realistické strany (vycházel s podtitulem Pokrokový týdeník českého západu) a ve svých příspěvcích tedy kromě jiného také zásadně kritizoval rakousko-uherský režim.¹³⁾

Před básní Prajzi jdou zařadil ve Směru autor článku Jak to v Plzni vypadalo právě před 44 lety kratičkou předmluvu, z níž vycitujeme jeho kritický postoj k monarchii: "3. července 1866 pocítilo Rakousko následky dušení svého vnitřního rozvoje..." V předmluvě dále autor jednoznačně chválí vyspělejší Prusko: "Na pláních u Hradce Králové pruské jehlovky, kterým veleli lidé, vycvičení pruským kantorem a tudíž na vyšším stupni než lidé ze škol, kterým vládla fara, rozstřílely starý rakouský šlen-drián. Započala nová epocha dějin." Není podstatné, že si ve Směru autor spletl datum útěku Pražanů do Plzně a zařadil jej chybně chronologicky až po prohrané bitvě u Hradce Králové. V jeho článku můžeme najít i pří-léhavý popis situace v hlavním městě: "Kdekdo ujížděl z Prahy: v čele c.k. úřady se všemi úředníky, každý pod paždí trochu listin, aby se moh-lo amtyrovat dále; za ním c.k. policie, která nechala celou veřejnou bezpečnost na holičkách (v Praze zastoupili ji Sokolové a tvořili dobro-volnou ochrannou stráž, jež lépe se osvědčila než dosavadní byrokratic-ký systém); páni kanovníci u sv. Víta honem rozebrali stříbrný oltář Jana z Pomuku a poslali do nějakého dolnorakouského kláštera. A když za-čaly utíkat tyto honorace, přepadla hrůza všechno občanstvo a každý, kdo měl co ztratit, jmění nebo život, uháněl z Prahy - a sice nejvíce do Plzně."¹⁴⁾

Pak - pro "zábavnou vzpomínku" - otiskli v článku Směru píseň Praj-zi jdou!, ale hned verše na počátku, hovořící o policii, nezachycovaly přesně skutečnost.

Prajzi jdou!

Zpívá se jako Jeden kaprál od hulánů skrz jednu fortelnou pannu

V tom tu jednou časně z rána
byla pověšť ta slyšána
že prý naši z rozvahy
pustěj Prajza do Prahy.

Slavná c.k. policie
řekla nejdřív nám "adieu",
za ní zemský výbor hned
na plzeňskou dráhu sed'.

Mnoho představitelů pražských úřadů podle Hruškovy Knihy pamětní totiž přijelo do Plzně již v půlnoci z 1. na 2.7.1866 a ke 3. červenci kronikář

dokonce poznamenal: "... když stěhování Pražanů poněkud ustálo a když někteří úředníci opět do Prahy se vraceli, uspokojilo se poněkud obyvatelstvo."¹⁵⁾ Skutečnost, že již 4.července policie, "která nadobro Prahu opustila", "byla větším dílem v Plzni", lze snad vysvětlit zprávou o porážce rakouské armády u Hradce Králové.¹⁶⁾

V další části písně autor komentoval útěk úřadů z Prahy, útěk obyvatelstva z hlavního města a nacházíme zde i cenné zmínky o poměrech v Plzni počátkem července 1866:

Po něm přišly všechny kasy
s nimiž nejsou žádné špasy
poněvadž jsou tučny tak,
že by je moh trefit 'šlak'.

Za těmi pak mnoho lidu -
nejvíc křesťanů a židů -
s drožkami a trakaři
uhánělo k nádraží.

V Plzni měl jest jarmark býti
musel se však odložit
poněvadž se v boudách všech
stlala sláma na nocleh.

Kdo měl jakou starou houni
moh' už dělat kousek founi;
neb když stan z ní udělal,
mnoho peněz vydělal.

Kdo měl pokoj k pronajmutí,
zbohatnul až k ustrnutí;
neb dostával z něj co den
hračkou dvacet zlatých v plen.

Jak tam jinak bylo draho,
nemáš ani pojmu, Praho;
kdo neměl peněz až strach,
mohl hladem umřít 'kách'.

Následuje bezpochyby idealizované líčení poměrů v Praze ve stejných dnech, avšak autor vyzdvihl skutečnost, že hlavní město na několik dní svobodně vydechlo - než dorazila pruská armáda:

Zatím v Praze bylo blaze
nebylo tu pranic draze
a pak - o du schöne Zeit
nikde žádný policajt.

Posledním dvěma veršům věnovala redakce Směru zvláštní pozornost, když v poznámce pod čarou poznamenala: "To je, pokud víme, jediný český rým na slovo policajt." V závěru písně opět nalézáme idealizované líčení situace v hlavním městě a ironickou poznámku o útěku části Pražanů do Plzně a o jejich rychlém návratu:

Když pak osmého se Juli
Prajzové ku Praze hnuli,
nikdo se jich tu nebál,
bez strachu jich přivítal.

Všichni páni emigranti
dostali jsou z toho branty
ranečky pakovali
nazpět zas pospíchali.

Protož, vy Pražané milí,
vyslyšte mě v této chvíli:
emigranty vítejte
notně se jim vysmějte.

Na konci článku Směru autor podněcoval v doslovu k písni z roku 1866 představivost čtenářů v roce 1910: "Kdo má v Plzni fantasii, může si malovat Plzeň a Pražáky v ní na náměstí tábořící; na nádraží to 9.červencem vypadalo asi jako dnes, když se valí Plzeň do Zábělé." Zábělá byla tehdy oblíbeným výletním místem Plzeňanů.

Neodvážuji se konstatovat, zda v některých obdobích z minulosti mě či neměl plzeňský humor nějaké specifické rysy a do jaké míry - možná také v souvislosti s výrobou a též konzumováním piva. Právě uvedená "zábaňá vzpomínka" na pruskou okupaci otištěná v plzeňském týdeníku roku 1910 nějaké specifické rysy postrádá. A pak dále zůstává otevřená otázka, jak ji před deseti lety formuloval Miroslav Horníček: "Nechci tvrdit, že existuje něco jako specifický plzeňský humor, to už by zavánělo teorií a chtělo by to rozbor a důkazy. Ale přece jen nacházím u svých rodáků něco co jinde marně hledám."¹⁷⁾

- 1) M.Bělohlávek a kol., Dějiny Plzně I. Plzeň 1965, s.76-86. - M.Hruška, Kniha pamětní král. krajského města Plzně od roku 775 až 1870. Plzeň 1883, s.25. - J.Hejnic, M.Polívka, Plzeň v husitské revoluci. Monographia historica Bohemica sv. 3. Ústav československých a světových dějin ČSAV, Praha 1987, s.282.

- 2) Dějiny Plzně I, s.79. Plzeň v husitské revoluci, s.279.
- 3) Plzeň v husitské revoluci, s.282.
- 4) Dějiny Plzně I, s.103-104. Plzeň v husitské revoluci, s.222. - P.Kneidl, Kronika trojanská a nejstarší prvotisky vytištěné v Čechách. Strahovská knihovna XI, 1976, s.161, 168, 171.
- 5) Dějiny Plzně I, s.197.
- 6) J.Douša, Plzeň v letech 1618-1621. K postavení a vývoji města v době českého stavovského povstání. Folia historica Bohemica VIII, 1985, s.158, 188.
- 7) M.Hruška, Kniha pamětní, s.159. Ant.Rezek, Dějiny saského vpádu do Čech (1631-1632) a návrat emigrace. Praha 1888, s.76, 116. O emigraci z Prahy v roce 1631 - za saského vpádu - se nalézají porůznu stručné zmínky, např. tato: "V okolí Budějovic, Horažďovic, Klatov aj. uprchlíci katoličtí byli vydáni největšímu nebezpečství. Paní ze Šternberka, prchajíc z Prahy, na silnici uzřela zabitého františkána, a když její čeleď hleděla zdvihnout jej a chtěla odvézt jeho mrtvolu, byla napadena od rozzuřených sedláků, jimž unikla stěží. Opatření vojenská byla učiněna na obranu Plzně a Hradce Králové proti náhlému útoku povstalců; místodržící v Budějovicích se chvěli strachem..." - A.Denis, Čechy po Bílé hoře I. Praha 1911, s.169.
- 8) Kolektiv, Dějiny Plzně II. Plzeň 1967, s.108-109. Dne 6.7.1866 ujel z Prahy do Plzně náměstek místodržitele hr.Ant.Lažanský, který dal v Plzni 11.7. vytisknout císařský manifest, v němž se oznamovalo, že byl požádán francouzský císař o zprostředkování příměří na italské frontě.
- 9) Viz pozn.1.
- 10) M.Hruška, Kniha pamětní, s.944.
- 11) Tamtéž, s.945-947.
- 12) Směr I, 1910, Plzeň 9.7.1910, č.29, s.3.
- 13) Dějiny Plzně II, s.212. - F.Fabián, Bibliografie časopisů Západočeského kraje. Plzeň 1961, s.131-132.
- 14) Státní policie se z Prahy začala stěhovat již 2.července 1866, téhož dne převzal starosta s městskou radou veškerou policejní správu v hlavním městě. Obecní stráž dříve dvacetičlenná byla rozšířena na 200 mužů a doplněna městskými ozbrojenými sbory, hasičským sborem a Sokolem. Dějiny Prahy. Praha 1964, s.480.
- 15) M.Hruška, Kniha pamětní, s.946.
- 16) Tamtéž, s.947.
- 17) M.Horníček, S někým to třeba ani nehne. Silvestrovsky vážné hovory o věcech života s Miroslavem Horníčkem (rozmlouval Jaroslav Holoubek). Víkendová příloha Mladé fronty z 30.12.1979, s.5.

Smíchový princip

Jan Neruda a česká karikatura

Jaroslav Kolár

Dr. Loužil charakterizoval ve svém referátu smích souhrnně jako antropologickou a morální kategorii filozofie dějin. Promítneme-li tuto charakteristiku z filozofické roviny do praxe životní každodennosti, bude se smích patrně jevit jako princip, který je v každém jevu nebo situaci latentně přítomen jako potenciální komponenta, složka, jež se v každém okamžiku může vyjevit a dodává jevům a situacím to, co lze nazývat "hlubinnou dimenzí" a v čem ve stopách M.M. Bachtina spatřuji univerzální obsažnost a zaměření smíchu. Bachtinova kniha o Rabelaisovi a smíchové kultuře byla citována v mnoha referátech konference. Je proto myslím na místě dodat k ní několik poznámek, směřujících k českému kulturnímu vývoji.

Strhující, všeobsáhlá koncepce smíchu jako sociálně antropologického principu, formulovaná Bachtinovou knihou, se stala předmětem "úctyplné kritiky" z různých stran, krystalizačním centrem názorů, které platnost Bachtinových tezí různě modifikovaly a omezovaly. Nejsem kompetentní k tomu, abych se k těmto hlasům připojoval, chci však poukázat na to, že Bachtinem formulovaná globální představa o smíchovém aspektu jako principu, který dodával všemu dění fakticky či aspoň potenciálně bohatší významové dimenze, než jaké jim přisuzoval jednostranný oficiální názor, má platnost i pro rozmanité kulturní fenomény 19. a 20. století, a to dokonce v širším smyslu, než mnil sám autor, spatřující v produkci od nástupu romantismu už jen disiecta membra staršího v podstatě doživšího smíchového principu. Na doklad stačí zmínit se jen o dvou autorech, o Janu Nerudovi a Bohumilu Hrabalovi.

Konfrontovat Hrabalovo dílo s "bachtinovsko-rabelaisovským" nazíráním na svět, na život a na literaturu je jedním z možných klíčů k tvorbě čelného současného autora. Pozorovatel je stále znovu ohromován frapantními shodami mezi Hrabalovým literárním myšlením a Rabelaisovým dílem, jak je interpretuje Bachtin, od detailních tvárných postupů až po filozofickou koncepci celých děl a celku tvorby. Nikdo přitom nemůže Hrabala osočit z nějaké násilné aplikace nebo nápodoby: jeho současné

psaní je logickým rozvíjením principů uplatněných už v prvních knížkách, vyšlých před vydáním ruského originálu Bachtinovy monografie nebou současně s ním (1965, český překlad vyšel až 1975). O svém dávném okouzlení a detailní znalosti Rabelaisova románu (v překladu Jihočeské Thelémy) však podal Hrabal v Životě bez smokingu (1986) výslovné svědectví. Jde tedy zřejmě o pozoruhodný případ vnitřní spřízněnosti, tvořivě rozvíjeného "legitimního dědictví".

Případ Jana Nerudy je zcela jiný. Naznačil to přesvědčivě referát dr. Macurové o reflexi smíchu a smíchu jako prostředku reflexe člověka a světa v Povídkách malostranských. Její výklad se může stát východiskem k dalším úvahám, směřujícím k celku Nerudova mnohotvárného díla. Byla už na konferenci zmínka o rozmanitosti podob, v nichž se smích v české kultuře 19. století projevuje - jako humor, satira, ironie, výsměch, perzifláž, parodie atd. Neruda se sám k "frontě smíchu" hlásil (jako "humorist"). Jednotlivé jeho projevy lze tu právem, tu násilností školometské pedanterie přičlenit snad ke všem v jeho době uplatňovaným různotvarům smíchové produkce. Není však třeba mnoho důmyslu k tomu, aby se rozpoznalo, že Nerudovy texty s nábojem smíchu většinou přesahují strnulý definiční výměr těchto "žánrových forem" a mnohé z Nerudových děl (např. Písně kosmické, jednotlivá čísla Balad a romancí) nelze takovými výměry vůbec postihnout, třebaže je v nich smíchový element nepopiratelný. Jsou ve své diferencovanosti projevy vyšší, světonázorově důsažné celistvosti Nerudova smíchového nazírání životní reality a zasahování do ní. Vytvoření takového smíchového aspektu ne jako ucelené programové koncepce, ale jako prostředku k otvírání jiných, bohatších (i když výslovně neformulovaných) cest a možností, tedy jako korektivu k jednoznačným, a priori daným hodnocením a svazujícím programům, je tuším specifickou kvalitou Nerudova občanského a tvůrčího typu. (Na rozdíl od Nerudy je např. u Jiráska možno vysledovat projevy humoru, satiry atp., ale ne globální "smíchové vidění".) Nerudův smích, to je víc než humor: je obsažen v napětí mezi zkušenostmi ze světa existujícího, prožívaného, a nastiňovanými možnostmi jeho alternativního uspořádání. Je podstatnou součástí - řečeno termínem Jana Mukařovského - "sémantického gesta" Nerudovy tvorby. Ve smíchovém aspektu je možno spatřovat jednu z konstitutivních složek Nerudovy literární velikosti a nikoli nejmenší z elementů, které z Nerudy vytvářely v české společnosti a kultuře 19. století "stranu pro sebe" v dantovském smyslu.

Referát dr. Prahla rozvinul úvahu o karikatuře a jejím významu pro rozvoj moderního umění na širším materiálovém základě, než bývá zvykem, a s důležitými přesahy do sfér ontologie a sémantiky karikaturní tvorby. (Jen na okraj: Nebylo by u demonstrovaného Cézannova obrazu Nová Olympie na místě spatřovat v černě oděné mužské postavě v popředí karikaturní

zpodobení Jacquese Offenbacha? Zachycená podoba by této možnosti nasvědčovala; kdyby se podobu a z ní vyplývající domněnku podařilo aspoň do jisté míry podpořit dalším materiálem, otevřelo by to cestu k prohloubené významové interpretaci díla a jeho smíchového náboje.)

Z podnětu Prahlova referátu se naskytá otázka, vztahující se k Nerudovi, zda totiž dobová karikatura reflektovala i zmíněný globální smíchový aspekt Nerudova díla i osobnosti, vyjadřující jak dialektiku smíchu a pláče, tak Vančurou později formulovanou devízu "smáti se je lépe vědět", a do jaké míry se to karikaturistům 19. století dařilo. Chtěl bych v té souvislosti upozornit na dost málo známou olejomalbu Nerudova o pět let staršího přítele, herce Františka Kolára, karikaturisty Humoristických listů, označovanou tradičně "Neruda na procházce v Sedmihorkách". Zpodobení tu vychází z Nerudovy básnické autostylizace v Prostých motivech ("binokl na očích, v ruce hůl"), výtvarně akcentuje jeho neutěšený zdravotní stav (onemocnění nohou) a staví jej do protikladu se zdravím bouřlivé dívky, která si pod Nerudovým zálibným pohledem myje s vykasanými sukněmi nohy v potoce. Obraz není datován, datum post quem je dáno dobou Nerudova onemocnění nohou (1879-80), pravděpodobně je možno je zpřesnit na dobu po vydání Prostých motivů (1883), nelze však karikaturu vztáhnout k nějakému Nerudovu konkrétnímu pobytu v Sedmihorkách. Není vyloučeno, že karikaturní portrét vyvolala příležitost Nerudových padesátin. Ikonologická analýza obrazu by v něm patrně odhalila určitý reflex dobového chápání Nerudovy osobnosti, hlubší, než nese povrchová žánrovost motivu, a poukázala by na určitý směr jak v dobovém karikaturním zpodobování Jana Nerudy, tak ve vývoji karikaturního výtvarného myšlení.

Nostalgický úsměv novoromantismu

(k obrazu Hanuše Schwaigera "Člověk je tu"
ze sbírek Pražského hradu)

Marie Pospíšilová

Pro romantické hnutí, počínajíc již preromantismem v 18.století, je charakteristická silná literární inspirace - jak ve veškeré umělecké tvorbě, tak v životě vůbec. Literatura se stala vůdčím uměleckým druhem, umožňujícím co největší uvolnění fantazie a vykreslení představy úniku do jiného vysněného světa - minulosti nebo exotiky.

V novoromantismu od 80.let minulého století to pak byl únik do světa pohádek a u šlechty do světa starobylé rytířskosti, přičemž oboje v době pokročilé technické revoluce sklonku století už dostávalo nádech komična, ironie, jakési shovívavé úsměvnosti, plné nostalgického smutku (za tím, co nutně musí odejít).

Tak i Hanuš Schwaiger byl velmi silně determinován literárními vlivy, zejména německými, neboť ještě cele patřil německé kultuře. Námětově čerpal z pohádek Wilhelma Hauffa. Od r.1883 maloval u lidí strach vzbuzující Krakonoše (většinou moment setkání vyděšeného člověka s touto mocnou bytostí), vodníky a spíše úsměv vyvolávající gnomy - tj. trpaslíky, skřítky - se svítilnami vylézající z děr v zemi a vysmívající se člověku - ústřední téma obrazu Člověk je tu (obr.58), namalovaného třiatřicetiletým Schwaigerem v r.1887 a v r.1934 koupeného do sbírek Pražského hradu (PHO 590). Na zemi pod vrbami na něm spí šumař, který asi předtím vypil obsah lahve, do níž nahlíží nejvíc rozesmátý z osmi červeně zakuklených skřítků.

Všech jmenovaných skutečností v tvorbě Hanuše Schwaigera si teoretici a uměnovědci všimli již na přelomu století: v r.1899 K.B.Mádl vysvětlil literární inspirace a smysl strašidel, bizarnosti a humoru u Schwaigera,¹⁾ v roce 1908 F.X.Harlas poukázal na Schwaigerův humor, pocházející z 16.století - ale přitom novodobý, ironicky úsměvný, bodře výsměšný, na pohádkáře persiflujícího strach a pověry lidí.²⁾ Harlas si všiml i Schwaigerovy příslušnosti k německé kultuře.³⁾ Ve stejné době F.X.Jiřík Schwaigera vyzdvihl jako předního představitele novoromantismu a archaisujícího proudu.⁴⁾ Nastínil-rozvedl, kam se tento směr českého malířství ubíral po Schwaigerovi a uvedl, že tento proud novoroman-

tismu a archaismu s nábojem groteskního humoru se dál vyvíjel k fantastice a karikatuře (jako představitele jmenoval Jaroslava Panušku), a pak dospěl k satíře, zejména v díle Emila Holárka a Františka Kupky.⁵⁾

Novoromantismus se ve Schwaigerově tvorbě projevil i snahou o jakousi staroněmeckou a staronizozemskou manýru⁶⁾ a o starobylou technologii - i hradní obraz je malován temperou na dřevěné desce. Nizozemských motivů ploché krajiny a větrných mlýnů užíval ještě před svou první holandskou cestou v r.1888 (hradní obraz je malován o rok dříve). Umožňovalo mu to studium starých německých a hlavně nizozemských mistrů.⁷⁾ Brzy po ukončení studia na vídeňské akademii Schwaigera vyhledávali šlechtičtí a novošlechtičtí mecenáši, jimž svým archaickým stylem tvorby vyhovoval zejména v zušlechťování sídel a jejich uvádění do starorytířské podoby.

V letech 1882-85 pobýval u ostravského průmyslníka - majitele hutí a dolů, novošlechtice barona Johanna Nepomuka Wilczka. Wilczek byl zvlášť vyhroceným příkladem osobnosti, paradoxně rozpolcené v moderního podnikatele a uvnitř starožitností uzavřeného rádoby šlechtice, skutečně se oblékajícího do historických kostýmů a fotografovaného tak na nádvoří jeho od r.1878 od základu budovaného "starobylého" sídla - Kreuzensteinu u Vídně. V r.1880 se ve Vídni zúčastnil karuselu v kostýmu příslušníka lovecké knížecí družiny, jejímž členem byl i syn - Hans Wilczek ml.

Pohádkové a pověstní motivy ožily v novoromantismu zejména zpracováním ve Wagnerových hudebních dramatech a vlna wagnerismu zaplavila Evropu. Je znám především příklad Ludvíka II.Bavorského, jenž na svém Neuschwansteinu i jinde žil v prostředí, vytvořeném podle Wagnerových oper. Ale i Wilczek si na Kreuzensteinu zřídil Parsifalovu komnatu - dle Wagnerovy poslední opery, která byla poprvé uvedena v témže roce, kdy Wilczek se Schwaigerem vstoupili do kontaktu.

Dalším Schwaigerovým šlechtickým mecenášem byl Arnošt Emanuel Silva-Tarouca, jenž od r.1885 začal v historizujícím stylu přebudovávat zámek v Průhonicích, který vyženil. Byl to syn Alexandra Silva-Taroucy, který téměř půlstoletí předtím na zámku v Čechách pod Kosířem hostil Josefa Mánesa. A Josef Mánes tam již v polovině 19.století prokázal ironický, úsměvný nadhled nad způsobem života šlechty na jejích venkovských sídlech. Už v r.1850 ilustroval svou humornou hrdinsko-epickou skladbu - jakýsi pamflet, satiru: "Hanzelburg", transponující obyvatele zámku v Čechách pod Kosířem do neskutečné pohádkové rytířské doby, kdy oblečení v rytířské odění bojovali s drakem. Na titulním listě Alexandr jede v brnění na koni pod svým hradem, jinde jsou zesměšněny - se shovívavým úsměvem předvedeny - záliby Alexandra Silva-Taroucy (výtvarná tvorba - vyřezávání, soustružení humpenů) a jeho bratra Bedřicha, který je zobrazen jako knihomol - tedy záliby, charakteristické pro romantismus, tím spíš novoromantismus. Obdobu vysmívaného knihomola ještě pak o půlstoletí později

namaloval František Kupka v obraze Biblioman (PHO 1096).⁹⁾

Také již v polovině století byl způsob života šlechty na panských sídlech satirován převáděním do světa dětí, což souvisí se stylem druhého rokoka. Úlohu rokokových elegánů a dam převzaly děti v drobných obrázcích Josefa Navrátila z r.1855: Navíjení neboli Galantní služba (PHO 414) a Pod besídkou neboli Zpověď (PHO 415) a o rok později v patnáctidílném cyklu akvarelů Josefa Mánesa: Život na panském sídle, vytvořeném v r.1856 jako reminiscence na pobyt v Čechách pod Kosířem (PHO 621-635).¹⁰⁾

O 36 let později osmatřicetiletý Hanuš Schwaiger namaloval na fasádě průhonického zámku pro Arnošta Emanuela Silva-Taroucu motiv sv. Jiří Drakobijce, ovšem velice netradičně pojatý, blízký již satirickému nadhledu Maxe Pirnera, jak jej známe z jeho Pohřbu draka z r.1917 - s pokorěným drakem, jako nedůstojnou slabou bytostí, nikoliv už strašlivou pohádkovou nestvůrou. Tak i ve Schwaigerově malbě může i nepřítel udatný rytíř ve vítězné póze stát na ubohé dračí kostře.

V následujícím roce - 1893 - Schwaiger pamfletoval šlechtu imitující na svých zámcích život dle starorytířských vzorů ve výmalbě prostor zámeckého vinného sklepa. Dva hlavní vícefigurální výjevy namaloval v lunetách na stěnách proti sobě - renesanční hostinu a rytířský turnaj na koních.

Romantismem objevený svět pohádek a rytířskostiv novoromantismu ztratil punc bázně a strachu z nedotknutelných mocných pohádkových bytostí. Staly se slabými, směšnými, přemoženými a nebo naopak se v podobě uštěpačných všetečných gnomů - skřítků, trpaslíků, vysmívaly nedokonalým představitelům reálného lidského světa - staly se prostředkem k tomu, nastavit světu lidí zrcadlo. Průběhem 19.století přímo úměrně s rostoucím rozporem pokroku a chtěného návratu, retardace určitých vrstev - zejména ve společenských vztazích, způsobu života, milieu - narůstal význam satiry, pamfletu, grotesknosti, úsměvnosti v umění, což mělo vést k poukázání na tyto rozpory a nebo samovolně je jen zobrazit jako stávající jev, bez potřeby a chuti něco řešit nebo změnit.

1) K.B.Mádl, H.Schwaiger, v: Umění včera a dnes XIV, 22.prosince 1899, s.194-5.

2) F.X.Harlas, Malířství. České umění. Praha 1908, s.164.

3) F.X.Harlas (cit. v pozn.2), s.167.

- 4) F.X.Jiřík, Vývoj malířství českého ve století XIX., Dílo, vydává Jednota umělců výtvarných v Praze, roč.VI., č.5-9, s.208.
- 5) F.X.Jiřík (cit. v pozn. 4), s.209.
- 6) Srov. M.Jiránek, Hanuš Schwaiger. Praha 1912; totéž v: M.Jiránek, Dojmy a potulky a jiné práce. Literární dílo I. Praha 1959, s.105-123.
- 7) Do Holandska cestoval celkem třikrát.
- 8) Oblíbil si motiv Venušiny sluje z "Tannhäusera". Inspiroval se jí v zimní zahradě v Neuschwansteinu v parku zámku Linderhof a v zimní zahradě na střeše své mnichovské rezidence. Motiv Venušiny sluje byl obvykle doplňován labutěmi, častým symbolem dobra a čistoty ve Wagnerových operách. Ve Venušině jeskyni v parku zámku Linderhof se Ludvík II. nechával houpat na vodě ve velké mušli, v jaké labuť přivázela Lohengrina zachránit Elsu, obviněnou ze smrti svého bratra Gottfrieda.
- 9) František Kupka, Biblioman I, 1896, v r.1946 na výstavě koupeno do sbírek Pražského hradu - PHO 1096, kde je jako knihomol zobrazen básník Hanuš Jelínek, zatímco na Bibliomanu II, ve sbírkách Národní galerie v Praze, jím je sám autor obrazu.
- 10) Původní verze ze silva-taroucovského majetku z Čech pod Kosířem byla v r.1934 zakoupena do sbírek Pražského hradu. Ve sbírkách Národní galerie v Praze je uložena replika cyklu.

K. M. Čapek-Chod a ironie jako nástroj výtvarné kritiky

Nikolaj Savický

"Karel Matěj Čapek podlehl příliš záhy svodům žurnalismu, jenž porušil jeho bezprostřednost pozorovatelskou, znásilnil a barokně přeplnil jeho sloh, zhruběl a zbanalizoval i jeho vtip, jak o tom svědčí vedle hojných novinářských polemik v Národních listech i mnohé z jeho referátů výtvarných",¹⁾ hodnotil již roku 1910 neúprosný Arne Novák Čapkovu kritickou tvorbu. Často velmi bystré, zasvěcené a někdy až oslnivé Čapkovy úsudky z dob jeho působení jako referenta Šimáčkova Světзору se opravdu skrývají v ohromném množství banalit a slovního balastu. Uznějme však, že Karel Matěj Čapek byl v devadesátých letech minulého století především novinářem, placeným za řádku, lhostejno, či bystrou nebo banální.

Jakou úlohu v jeho kritické činnosti sehrávala ironie? Zpočátku s její pomocí zcela prostě charakterizoval obecný stav, aby se vyhnul nepříjemné a nepřátelství vynášející kritice konkrétních umělců. Tak tomu bylo například při zahájení výroční výstavy Krasoumné jednoty v Rudolfinu v dubnu 1892. Tehdy dvaatřicetiletý Čapek píše: "Není nic snazšího, jako býti v letošní umělecké výstavě lovcem perel. Kdo je totiž hledá, bude v nejkратší době s úkolem svým hotov. Ovšem, že lov nebude sice jakostí nevydatný, ale hlubina, ve které po nich pátrati dlužno, je velmi těsná a mělká. A přes to má své nepopíratelné - hrůzy . . ." 2)

Jindy byla příčinou nechtěné ironie nutnost vypořádat se s pozoruhodnou ikonografií, kterou objednavatelé obdařili Městskou spořitelnu v Praze: "Zámožnost je smířlivá forma bohatství a přiléhá nejlépe k českému lidovému pojmu o větším majetku",³⁾ mínil Karel Matěj Čapek. Jindy, koncem léta 1893, komentoval zadání konkursu na plastickou výzdobu Městských jatek: "Jsou ovšem na světě divotvorce, kteří čekají z mramoru zázraky, jaký se vidí příkladně v letošním pařížském salonu, kde Charpentier vystavil sochu, zvanou Les Hirondelles, návrh . . ., na kterém zpodobněno jest celé hejno vlaštovek letících s nahou ženskou figurou v oblacích, ale jsou jisté rozdíly mezi Eros o závod s vlaštovkami

letící a mezi řezníkem, pádícím s býkem vpřed - rozdíly, které sluší se uznati."⁴⁾ Ani drobná chybička v mytologii jistě nezkalila čtenářům požitky z takto ostře formulované kritiky vytčených požadavků. Za tímto úvodem ostatně následoval velice rozumný rozbor podmínek, při jejichž splnění mohli sochaři při této zakázce obstát.

S postupujícími devadesátými léty se Čapkovy komentáře stávaly adresnějšími a palčivějšími: "Kristus Červeného byl by profanací představy o Spasiteli, kdyby nebyl tak neskonale komický, zvláště hlavou a posunem rukou, opatřených nehoráznými prsty. Maří Majdaléna podle názoru Červeného byla bez pánve, u jiných starších umělců setkali jsme se s názorem až demonstrativně opačným; s takovým profilem pak, jakým obmyslil ji náš mladý umělec, nikdy by se nebyla stala krásnou hříšnicí. Dívky takového zevnějšku bývají kajícnicemi od nejtěplejšího mládí."⁵⁾

Vedle řemeslné nedokonalosti se terčem Čapkovy nekompromisní kritiky stávalo také podléhání dobové módě na úkor pravdivosti výjevu: "Mladý umělec (Špillar - pozn.aut.) podepsán jest na obraze svém ... 'v Postřekově'. Aby se našlo toto sídlo jeho, musel by se vzít podrobný místopis tohoto království, neboť Postřekov leží v tak daleké končině Pošumaví, že si tam lišky dávají 'dobrou noc' naposled ještě po česku, i zdá se nám, že scéna V chudém kraji je vzata ze scenerie poněkud v horách výše položené, než jak leží poslední chodská vesnice. Na Chodsku je totiž orání lidmi namísto dobyt看 věcí nevídanou a Chodsko nezasluhuje ani jména kraje chudého, neboť dle výpočtu výborného statistika národního kapitálu Fr.Kašpara připadá na jednu chodskou duši hnedle 200 zl. jistiny uložené, i může se říci, že venkov chodský je zámožnější, než obyvatelstvo obou okresních měst chodských a také spořivější."⁶⁾ I takové argumenty Čapek používal, když bylo dotčeno jeho estetické cítění, ale také jeho rodný kraj. Ukázka byla z referátu o 56.výroční výstavě Krasoumné jednoty v Rudolfinu na jaře 1895. O dva roky později ho zaujal obraz Brožíkův: "Největší plachtou, která zavěšena jest na stěžních lodí k výpravě českých Argonautů na vodách umění, jest monumentální plátno p.Brožíka Tu Austria felix nube. Obrazem tímto dobyt vlasteneckému umění tak rozsáhlý areál, že hnedle ani největší nadšení nestačí jej zcela pokrýti. Zvláště, když city právě v největším rozmachu svém bývají tak chudý na slova."⁷⁾

Roku 1898 neušel jeho pozornosti obraz Václava Kejmara Praotec Čech: "Nestačí namalovati studii starého hubeného pána s holou lebkou a nad míru dlouhou bradou v domnělém staroslovanském kroji, nazvati jej praotcem, dáti mu do ruky něco, co vypadá jako praděčko a při dobré vůli může být pokládáno za přenosného Svantovíta, a celek vpraviti v nákladný rám, aby to už byl praotec Čech."⁸⁾

Nebyly to však jenom nedodělky a kýče, co se stalo terčem Čapkových tvrdých výpadů. Oficiální odpověď spolku Mánes vyvolala i jedna z jeho posledních kritik ve Světozoru, zaměřená na dílo Františka Bílka. Čapek zhřešil těmito slovy: "Že tento Bílkův Kristus s grimasou tak frapantně momentu před kýchnutím svědčící může býti po případě také studií alkoholika, - kromě nápisu, zúmyslně a nevkusně mrzačenou frakturou provedené - již vysloviti něco podobného znamená blasfemii na tomto podivném poblouznění modernismu, kterého ani naše české umění nezůstalo ušetřeno, ačkoli jinde náleží k věcem úplně překomaným a odbytým. Praví-li Bílek svým nadpisem 'Totož jest Ježíš!', dodáváme z nejlepšního, nejupřímnějšího svého přesvědčení: Chraň Bůh!"⁹⁾ Následující prudké polemiky se zúčastnili na straně K.M.Čapka také Renáta Tyršová v Osvětě a Karel Boro-mejský Mádl ve Zlaté Praze.

Díky vytrženým citátům však získávají punc zpátečníků kritici, kteří několikrát napadli tvůrce později proslulé. V tradici české výtvarné kritiky je to např. Neruda, který díky odsudku díla Karla Purkyně neušel podobné pověsti. Uniká přitom naší pozornosti, že mocná zbraň ironie v rukou těchto kritiků plnila svůj základní úkol, udržovat vysokou kvalitu výtvarného umění. Abychom byli k odkazu těchto významných spolutvůrců vkusu a obecně přijímaných názorů na výtvarné umění spravedliví, měli bychom ještě mnoho učinit pro poznání celého jejich díla. Dobová konvence jim někdy zabránila vyjádřit se jinak, než jak to učinil Karel Matěj Čapek, když se poprvé setkal s dílem Ludvíka Kuby: "Zde očitáme se už nadobro v impresionářském předsvětí mlhovin, jež ve skutečném světě zřítí se udá buď krátkozrakému bez brejlí, nebo bystrozrakému, ozbrojí-li oči své silnými konvexními čočkami."¹⁰⁾ Patrně i my máme své brýle nánení, které snad jednou budou zdrojem zábavy generací příštích.

- 1) A.Novák, Stručné dějiny literatury české. Olomouc 1910, s.471.
- 2) Světozor XXVI, 1892, s.299.
- 3) Světozor XXVII, 1893, s.275.
- 4) Tamtéž, s.407.
- 5) Světozor XXVIII, 1894, s.238-239.
- 6) Světozor XXIX, 1895, s.359-360.
- 7) Světozor XXXI, 1897, s.297-298.
- 8) Světozor XXXII, 1898, s.329.
- 9) Světozor XXXIII, 1899, s.9-10.
- 10) Tamtéž, s.334-335.

Résumé

Jiří Dvorský

EINLEITUNG

Jaromír Loužil

DAS LACHEN ALS GESCHICHTSPHILOSOPHISCHE KATEGORIE?

Im vorliegenden Beitrag werden drei Versuche einer positiven Beantwortung dieser Frage untersucht: 1/ Bereits in der Antike ist der Mensch /unter anderem auch/ als das lachende Tier definiert worden. Durch das Lachen würde sich somit die menschliche Epoche in der Entwicklung der Natur, oder wenigstens in der Geschichte der Tierwelt auszeichnen. Dagegen hat man neuerdings erwiesen, daß auch die Tiere "lachen". Außerdem ist leicht einzusehen, daß wenn auch das Lachen den Menschen aus der übrigen Natur herauslösen sollte, es uns keinen Schlüssel zur Erklärung der Schicksale des Menschen innerhalb seiner eigenen Geschichte bieten würde - und eben darin besteht anerkanntermaßen die Hauptaufgabe der Geschichtsphilosophie. 2/ Sehr häufig trifft man in der Geschichte auf Persönlichkeiten, Ereignisse und Produkte menschlicher Tätigkeit, die das sog. negative Lachen, den Spott und Hohn hervorrufen. Das Lächerliche erwächst hier aus der Inkongruenz zwischen gegebenen Phänomenen und deren inzwischen veränderten historischen Existenzbedingungen heraus - es gründet also in der historischen Bewegung selbst. Als geniale Beispiele der Analyse des historisch Lächerlichen seien angeführt auf dem Gebiete der Literatur Cervantes' Don Quijote und auf dem Gebiete der Politik Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte von Marx. Doch nicht einmal dieses negative Lachen hält als geschichtsphilosophische Kategorie stand; da es nämlich unzählige lächerliche Phänomene unter verschiedensten historischen Bedingungen gibt, kann das Lächerliche kein Kriterium von etwas qualitativ Neuem, von einer höheren Entwicklungsstufe der Menschheit abgeben, wie man es von einer geschichtsphilosophischen Kategorie erwartet. 3/ Endlich glaubte man, im sog. positiven Lachen, im Lachen als dem Ausdruck des erfüllten Menschenglücks, das Kriterium der Vollendung der Menschheitsgeschichte gefunden zu haben. Hierher gehören sowie die religiösen Eschatologien /das Paradies!/ als auch rein weltliche /utopische wie wissenschaftliche/ Projekte einer neuen, glücklichen Gesellschafts- und Weltordnung. In diesem endgeschichtlichen Sinne - als Zeichen der Verwirklichung der Vernunft - als Ausdruck der Herrschaft von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit - als Symbol der Überwindung der Entfremdung der Arbeit und der Ausbeutung des Menschen durch den Menschen - soll das glückliche Lachen doch eine geschichtsphilosophische Kategorie darstellen. Die historische Erfahrung der Menschheit desavouiert jedoch diese angebliche geschichtsphilosophische Kategorie auf eine erschrek-

kende Weise. Immer und überall, wo das freudige Lachen für ein sozialpolitisches System sozusagen obligatorisch wird, folgt ihm mit tragischer Notwendigkeit Weinen und Zähnenknirschen nach! Je überschwenglicher und ausschließlicher die Glücksverheißungen der Revolutionen waren, desto brutaler mußten ihre /wirklichen wie angeblichen/ Gegner unterdrückt werden. Daher der jakobinische Terror als düstere Kehrseite des Freiheitspathos und Freudetaumels der bürgerlichen Republik, daher der Gulag im Hinterhof des "glücklichen sozialistischen Vaterlandes aller Werktätigen". Und ebenso wie im geschichtlichen Leben der Völker, sind auch in der Psychologie des Einzelnen das Glück vom Leid, die Freude von der Trauer nicht zu trennen. Nicht das bloße Lachen, sondern erst die vollständige, Freude wie Schmerz einbegreifende menschliche Emotionalität hebt - außer der Vernunft - den Menschen aus dem übrigen Tierreich heraus. Das Lachen selbst stellt also in keiner Gestalt eine geschichtsphilosophische, sondern eher eine anthropologische, oder besser moralische Kategorie dar; es ist auch kein Zustand, sondern eine ständige Aufgabe. Mit dem Lachen geht der Mensch auch der Fähigkeit, Mensch zu sein, d.i. sich selbst zu überwinden, verlustig; mit der Fähigkeit des Lachens büßt er seine Menschenwürde ein.

Deutsch vom Verfasser

Růžena Grebeníčková

STERNISCHE METHODE IN DEN TSCHECHISCHEN PROSADICHTUNGEN DES VORMÄRZ

In der ersten Hälfte der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts kann man in bestimmten Kreisen der europäischen Literaturen eine neue Welle Sternes Einwirkungen feststellen. Die Formalisten, vor allem Ejchenbaum, entdeckten bei den russischen Schriftstellern der Zeit das ausgeprägte Spiel mit dem Wortmaterial, Bauformen des Erzählens, mit der auktorialen Position in der Erzählsprache, das sie, auf Grund des sternischen Vorbildes nachahmten und als "sternianstvo" bezeichneten. Es wird gezeigt, daß entsprechende Formen dieser Art der sternischen Methode auch in den Prosadichtungen J. J. Langers und K. H. Máchas, und zwar aus den Jahren 1831 - 1834, zu finden sind: so die Rolle der Digressionen, die Einpassung des Vorworts in die Mitte des eigentlichen Textes, dessen legitimen Bestandteil es dann bildet, die unerwartete, ja überraschende, weil auch unmotivierete Exposition des Ichs des Verfassers inmitten des Erzählens. Es sind diese, kaum nur ausschließlich formalen Momente, welche den "lustigen, kapriziösen Stil" /wie es Mácha nennt/ ausmachen. So wird die alte, und für immer geltend ausgegebene Behauptung Mukařovskýs, es handle sich in Máchas Erzählung Křivoklad um die Poetik der romantischen Groteske, korrigiert.

Deutsch vom Verfasser

Helena Lorenzová

DAS SPIEL VOM SCHÖNEN LEBEN

Das angestrebte Ziel des Beitrages war, zu zeigen, wie sich im 19. Jahrhundert die ursprünglich einheitliche Kultur des Lachens verwandelt hat. Das Lachen hört auf, jene uralte befreiende und auferweckende Kraft zu sein, es wird künftighin von Bangigkeit und Furcht gezeichnet. /Vgl. M. Bachtins Vorwort zu seinem Buch Das Schaffen von François Rabelais./ Das beängstigte Lachen, die Grimasse, kommt am deutlichsten im Roman-tisch-Grotesken zum Vorschein, was sich an den Felsenplastiken von Václav Levý in der Umgebung von Liběchov /nördlich von Prag/ demonstrieren läßt.

Es schwindet auch das ursprüngliche, einst eng mit der Zeitlichkeit verbundene Erleben des Feierlichen. Die Feste degenerieren zu allerlei Gelegenheitsunterhaltungen und Vergnügen, oder aber zu einem überaus stark ästhetisierten Lebensstil /Kalobiotik, Festnarretei/, was ich an den eigenwilligen Kulturaktivitäten des Herrn von Liběchov, A. Veith, zu zeigen versuchte.

Mit der Kultur des Lachens hängt auch das Spielprinzip eng zusammen. Für das 19. Jahrhundert ist das toderne Spiel, welches erst im genügenden Zeitabstand betrachtet als Spiel erscheint, charakteristisch. Aus diesem Grunde wurde bis unlängst die Spielfunktion im System der Kultur des 19. Jahrhunderts nicht ausreichend gewürdigt.

Vladimír Macura

KLÁCELS THEORIE DES LACHENS

Der vorliegende Beitrag macht mit der heute bereits halbvergessenen Studie O libosti a smíchu v postupu /Von Heiterkeit und Lachen in der Fortschreitung/ von F. M. Klácel /Časopis Českého musea 1841/, die einen eigenwilligen Versuch, die Anregungen der Hegelschen Philosophie zur selbständigen Formulierung einer Ästhetik des Komischen zu nutzen, darstellt, bekannt. Für den gegenwärtigen Literatur- und Kulturhistoriker sind besonders wertvoll die Berührungspunkte der Klácel'schen Darlegung mit den zentralen Momenten der Nationalwiedergeburtlerischen Ideologie, ihre Umwertung und semantische Verschiebung /schon selbst der Akzent der Problematik des "Lachens" ist mit der ganzheitlichen Verlegung der Attribute der "Heiterkeit", des "guten Muts" hin zu dem axiologischen Höhepunkt der tschechischen nationalen Charakterologie in den dreißiger Jahren verknüpft/. Der philosophische Essay über das Lachen legt darüber hinaus auch den logischen Zusammenhang jener Phänomene der literarischen Zeitproduktion, die wir in der heutigen Sicht bereits als äußerst disparat empfinden, frei. Klácel's Aufsatz ermöglicht unter anderem ein besseres Verständnis der Tatsache, daß das satirische Epos mitnichten eine bloße Kuriosität der damaligen tschechischen Poesie /Klácel, Vinařický, Koubek/ ist, sondern einen bedeutsamen Bestandteil der aktuellen Kontroversion um das Programm des

nationalen Schrifttums, zu deren wichtigen Komponenten auch der Konflikt mit der westlichen Literatur und der Versuch einer Umwertung, Einverleibung und gleichzeitig Überwindung der Romantik zählt, darstellt. Dem romantischen "Geist, der stets negiert" opponieren implizite die tschechischen satirischen Epen mit einer "Negation", die sich nicht nur als streng eingegrenzt und lokalisiert, sondern auch als ausgewogen durch das Selbstbewußtsein einer Vernunft, die sich ihrer selbst sicher ist, zeigt. Sie realisierten so auf ihre Weise das postulierte Zeitideal des quasi "in göttlicher Ruhe" verharrenden slawischen Dichters, der - mit den Worten K. J. Erbena gesprochen - mit dem Höchsten nicht im Streit liegt.

Blanka Hemelíková

VERGILMEINNICHTBLUMEN VON EINER HUMORISTISCHEN PILGERFAHRT DURCH DIE NATIONALE WIEDERGEURT

/Zu der Beziehung von humoristischer Literatur und Realismus/

Der Aufsatz konzentriert sich auf die gegenseitige Beziehung von Humor und Realismus und auf die Entwicklung dieses Verhältnisses zur Zeit der nationalen Wiedergeburt. Betrachtet wird die Entfaltung realistischer Elemente in der gedanklich-thematischen Ebene der während der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts in den Zeitschriften von Jan Hýbl erscheinenden Arbeiten. Das weitere Vordringen der realistischen Methode wird anhand des Materials aus den 40er Jahren verfolgt, in den Werken von F. J. Rubeš, F. Hajniš, V. Filípek und in der Zeitschrift "Paleček". Anhand von Beispielen wird konkrete realistische Beschreibung in der Figurencharakteristik, eine nüchterne Auffassung der Figurenpsychologie sowie Entwicklung literarischen Parodierens sentimentalistischer Schemata aufgezeigt.

Die Verfasserin kommt zu dem Schluß, daß sich von den Anfängen der nationalen Wiedergeburt an die realistische Methode gerade dank humoristischer Literatur vertiefte und von der ursprünglichen Aufmerksamkeit der Lebensproblematik gegenüber sowie von den eher praktischen Aufgaben zum Nachdenken über künstlerische Fragen und zur Reflexion über die künstlerische Spezifik der Literatur übergang.

Mojmír Otruba

DER TERMINUS "ZÁBAVNÁ LITERATURA" /"ERGÖTZENDE LITERATUR"/ IN DER TSCHESCHISCHEN NATIONALEN WIEDERGEURT

Der Ausdruck "zábavná literatura" /"ergötzende Literatur"/, beziehungsweise "zábavné čtení", "zábavné spisy", "zábavné knihy" /"ergötzende Lektüre", "ergötzende Schriften", "ergötzende Bücher"/ u. ä., hatte in der

nationalen Wiedergeburt eine beachtliche Frequenz zu verzeichnen. Von den heutigen Lesern wird er gewöhnlich in der Bedeutung verstanden, die er im heutigen Tschechisch hat, d. h. als Bezeichnung einer Lektüre, die nicht ausschließlich belletristisch sein muß, die jedoch größtenteils Unterhaltung und angenehme Zerstreuung bezweckt; diese Leseart führt manchmal zu Fehlinterpretationen von Texten und Titeln aus jener Zeit. Mit Hilfe von Dokumenten versucht der Artikel nachzuweisen, daß das Adjektiv "zábavný" zwar auch in Verbindung mit literarischen Kreationen und dem Schrifttum des 19. Jahrhunderts manchmal in der Bedeutung von "unterhaltend" verwendet wurde, daß aber der Terminus "zábavná literatura" meist etwa soviel hieß, wie künstlerische /ästhetisch fungierende/ Literatur und alle Gattungen und Genres der Belletristik in Vers und Prosa in sich faßte. Dies hängt mit einer breiteren Bedeutungsgültigkeit des Wortes "zábavný", welches im älteren Tschechisch nicht nur "Unterhaltung", sondern auch "Ergötzung", das lateinische "delectatio", bedeutete, und weiter dann damit, daß einige ästhetischen Theorien des Mittelalters und des Klassizismus, hierin an die Antike anknüpfend, gerade "delectatio" - Ergötzung für den wesentlichen Inhalt und Kennzeichen des Schönen oder aber für den durch das Erleben des Schönen hervorgerufenen Endeffekt gehalten haben, zusammen. Die Gleichsetzung "zábavná literatura" = Belletristik ist kein tschechisches Spezifikum, ähnliches gibt es auch in anderen europäischen Kulturen /z. B. das französische "le plaisant livre"/; in Böhmen allerdings hat dieser Terminus länger überlebt. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde er nach und nach von den Begriffen "pěkná literatura" /"hübsche", bzw. "gute" Literatur/, "krásná literatura" /"schöne", bzw. "schöngeistige" Literatur/ verdrängt, erscheint jedoch in der Bedeutung "künstlerische Literatur", "Belletristik", vereinzelt noch in Texten aus dem 20. Jahrhundert.

Alexandr Stich

DIE WORTSPIELE IN HAVLÍČEKS PUBLIZISTISCHEM STIL

Der Beitrag knüpft an eine ältere Abhandlung des Verfassers über die strukturelle Gestalt und Funktionsweise der Neologismen im publizistischen Stil /siehe die Zeitschrift Naše řeč 54, 1971, S. 283 f./ an. Am Material des tschechischen Publizisten, Dichters und Politikers Karel Havlíček Borovský /1821 - 1856/, unter Heranziehung insbesondere der Untersuchungen des tschechischen Psychologen B. Bronk /1941/ und der polnischen Linguistin D. Buttler /1968/, verfolgt er die Zusammenhänge sowie Differenzen zwischen dem publizistischen Neologismus /es pflegt häufig ein Okkasionalismus zu sein/ und dem Wortspiel einschließlich des Kalauers. Im weiteren wird eine Klassifizierung der publizistischen Wortspieltypen unternommen, ein Entwurf

vom Entstehungsmechanismus der einzelnen Teiltypen gegeben und deren Wesen im Hinblick auf die Funktion /persuasiv, beeinflussend, überzeugungsorientiert/, welches sie von den Wortspielen im künstlerischen Stil, in der volkstümlichen Paremiologie u. ä., unterscheidet, erläutert.

Jiří Kořalka

NATIONALE STEREOTYPEN IN DER TSCHECHISCHEN UND DEUTSCHEN POLITISCHEN KARIKATUR

Die meisten politischen Karikaturen des 19. Jahrhunderts spiegeln, besonders in den Beziehungen zwischen Nachbarvölkern, tiefverwurzelte nationale Stereotypen wider. Nur in wenigen Fällen arbeiteten die Karikaturisten mit primären, nicht ideologisierten Stereotypen, die sich aus dem unmittelbaren Nichtverstehen und aus der Ablehnung des Fremden und Unverständlichen ableiteten. Weitaus verbreiteter war eine Kombination des Autostereotyps der positiven Merkmale des eigenen Volkes mit dem Heterostereotyp der negativen Eigenschaften eines Nachbarvolkes, der bis zur Gestalt des nationalen Erbfeindes übersteigert wurde.

Die gegenseitige bildliche Darstellung von Tschechen und Deutschen in der Karikatur bis zum Jahre 1914 war ein Verhältnis von zwei unvergleichbaren Größen. Der tschechischen Nationalbewegung war das deutsche Element der seit undenkbaren Zeiten weitaus bedeutendste Gegner. Demgegenüber waren die Tschechen vom gesamtdeutschen Gesichtspunkt aus nur eine zwar unangenehme, doch verhältnismäßig bedeutungslose Nationalitätengruppe im staatlichen Rahmen Österreichs, während in der Rolle der nationalen Erbfeinde der Deutschen die Franzosen im Westen, die Polen und die Russen abwechselnd im Osten auftraten. Das Bild der Deutschen im tschechischen Nationalbewußtsein blieb konstant und unterschied sich nur durch ein größeres oder geringeres Maß von Negativität. Das deutsche Tschechenbild war zur gleichen Zeit sehr wandelbar und schwankte vom einen Extrem zum anderen. Angefangen mit dem Jahr 1848, bedienten sich die deutschböhmen und die Wiener Publizisten und Karikaturisten gegenüber den Tschechen sehr ähnlicher, fast identischer stereotyper Muster, wie die tschechische nationale Ideologie gegenüber den Deutschen. Man hielt sich gegenseitig vor allem Unaufrichtigkeit, Grobheit nach unten und Kriechertum nach oben, Mangel an Kultur vor. Es wurde alles zu ernst genommen, was das Schicksal der Karikaturen Th. Th. Heines *Die wilden Czechen* /1904/ und *Die böhmische Hundswut* /1908/ beweist, als die ursprünglich beabsichtigte Kritik am deutschen expansiven Nationalismus und Kolonialismus in Böhmen als unerhörte Beleidigung der Tschechen empfunden wurde. Die gegenseitigen Beziehungen zwischen Tschechen und Deutschen wurden in der politischen Karikatur wesentlich einseitiger und negativer dargestellt,

als es der vielschichtigen gesellschaftlichen Realität jener Zeit entsprechen würde.

Übersetzt vom Verfasser

Helena Krejčová

"WIR SIND ALLE TSCHECHEN, DOCH NIEMAND MUß ES WISSEN"

Das Referat behandelt die Problematik des Antisemitismus in Böhmen der Jahrhundertwende und die Reflexion dieser Tatsache im tschechisch-jüdischen Humor.

Im ersten Teil widmet sich die Verfasserin in Kürze der Entwicklung der tschechischjüdischen Bewegung in Böhmen und dem Erstarken des Antisemitismus seit der Mitte der neunziger Jahre. Sie betrachtet die antisemitischen Prozesse der Zeit - die Affären Dreyfus, Hilsner und Beilis - in einem Zusammenhang und konstatiert ihren Einfluß auf die Situation in Böhmen. Im zweiten Teil befaßt sie sich mit dem jüdischen Humor. Im dritten Abschnitt werden zehn Erzählungen von drei tschechischjüdischen Autoren - Vojtěch Rakous, Max Lederer und František Gellner - analysiert und auf die Rolle, welche der zeitliche Abstand von den Pogromen im Schaffen der einzelnen Schriftsteller gespielt hat, verwiesen.

Agmar Mocná

EGE UND SCHEIDeweGE DER POLITISCHEN SATIRE AUF DER WENDE VOM 19. ZUM 20. JAHRHUNDERT

Der Beitrag strebt die Erfassung einiger grundlegender Strömungen der literarischen Satire der Jahrhundertwende an, und zwar vornehmlich aus der Sicht ihrer Funktionstypologie. Eine der wichtigsten Polaritäten sieht er dabei in der Spannung zwischen der als zweckgebunden aufgefaßten satirischen Produktion und der aktuell politischen Schärfe, der u einer schwerwiegenden künstlerischen Aussage über die Gegenwart tendierenden Satire.

Es wird zuerst das Terrain der populären Satire erkundet und deren Erscheinungsformen und Funktionen charakterisiert. Es wird festgestellt, daß es sich um eine dem Geschmack breiter Schichten entgegenkommende, auf die einfachsten Vers- und Prosaformen sich beschränkende Produktion in Grenzbereichen von städtischer Folklore, politischer Journalistik und Belletristik handelt. Im Unterschied zur Arbeiterjournalistik und tendenziösen Belletristik ernsthafter Prägung war für die Populärsatire ein sichtlich Hang zur Implizität der Mitteilung, wodurch die Gefahr ihrer Transparenz reduziert wird, sowie spontane Spielfreudigkeit kennzeichnend.

Weiterhin erwähnt der Beitrag die satirische Prosa des anarchistischen literarischen Kreises. Diese aktivierte insbesondere die Sensibilität des

Lesers, seine Wahrnehmungsfähigkeit der Widersprüchlichkeit der Welt gegenüber. Im Unterschied zur Populärsatire legte sie ihm mitnichten fertige Wahrheiten und simplifizierende Sichtweisen vor, sondern forderte kraft expressiver künstlerischen Aussage zur Suche nach eigenem Standpunkt auf. Eine gewisse formale Artistik und wogender Lyrismus einer solcherweise konzipierten künstlerischen Mitteilung schränkte allerdings die Massenhaftigkeit und Unmittelbarkeit ihrer Wirkung etwas ein.

Abschließend konzentriert sich der Beitrag auf jenen Teil der damaligen satirischen Produktion, die dem Bereich der Populärsatire entwuchs, dabei aber stärkere künstlerische Ambitionen hatte. Auf dem Wege einer detaillierteren Analyse einer Hašek-Erzählung wird versucht, zu erfassen, worin ihr Übergreifen von der kämpferischen satirischen Aktualität in Richtung grundsätzlicher künstlerischer Aussage über die Zeit liegt. Für die formende Grundgeste halten wir dabei die Tatsache, daß der Autor die Realität konsequent zu einer grotesken Gestalt "deformiert", wodurch im Leser ein intensives Gefühl der Absurdität der Zeit, welches in letzter Instanz auch die aktuellpolitische Wirkung der gegen die Wahlkampfpraktiken der "Jungböhmern" gerichteten Prosa verstärkt, erweckt wird.

Die Analyse dreier wichtiger Strömungen der Satire der Jahrhundertwende schließt mit der Feststellung ihrer Entwickeltheit und Differenziertheit.

Anděla Horová

WIR HABEN DOCH AUCH DIE KUNST!

HUMOR UND IRONIE IN DER KRITISCHEN KUNSTREFLEXION DES 19. JAHRHUNDERTS
BEI UNS

Die bildende Kunst wird während des 19. Jahrhunderts im Unterschied zu den übrigen Erscheinungen des kulturellen und politischen Lebens erst verhältnismäßig spät zum Gegenstand von "Mißgefühlen" und somit zu einer Zielscheibe des Gelächters. Es verwundert gar nicht so sehr, wenn wir uns die recht unerfreulichen Bedingungen und den Stand der einheimischen Produktion auf der einen, die hohen Indoktrinierungs- und Erziehungsziele, welche der Kunst im Prozeß der nationalen Wiedergeburt gesteckt worden waren, auf der anderen Seite, vergegenwärtigen. Zuerst zeigt sich eine Reaktion auf das relativ häufige Dubioswerden der ersieherischen Mission, jener hohen Ideale, welche die bildende Kunst wahrnehmen soll /Jan Neruda/. Der zweitmarkanteste Gegenstand des kulturbezogenen Gelächters umfaßt ein ganzes Spektrum von Phänomenen, welche die soziale Stellung des Künstlers als eines Privatunternehmers am Rande des Bankrotts oder einer arbeitslosen Parias betreffen. Als Erster verfolgt ihn systematisch Karel Purkyně in den sechziger Jahren mit seinen Glossen, gleichzeitig Kritik am künstlerischen

Bildungswesen ühend. Der Widerspruch zwischen den hohen Erwartungen im Hinblick auf die bildende Kunst und der realen Stellung des Künstlers wurde vornehmlich den Künstlern selber bewußt und von diesen mit grausamer Selbstironie aufgedeckt /Purkyně, Neruda, Mrštík, Lier/. Die ironischen Reflexionen machen selbst vor der Kritik am Publikum, in dessen Erziehung viele eine Rettung für die "enterbten Künstler und Kunst" erblickten, nicht halt, ironisiert wird auch das ganze heruntergekommene Mäzenatentum, vor dessen Erneuerung sich noch ein K. Purkyně das Heil versprach.

Die historische Lostrennung der authentischen, elitären Beziehung zwischen Auftraggeber und Künstler schlägt sich zwar auf der einen Seite in einer ungeheuren Freisetzung der schöpferischen Kräfte nieder, macht aber aus dem Kunstwerk zwangsläufig ein Marktprodukt. In der kritischen Reflexion zeigt sich dieses Moment im Anzweifeln der Präsentation bildender Kunst in der Form von Jahresausstellungen, wie sie Krasoumná jednota /Verein für schöne Künste/ und Společnost vlasteneckých přátel umění /Gesellschaft der patriotischen Kunstfreunde/ veranstalteten. Als einen "Markt" bezeichnet derartige Präsentationen erstmalig bewußt ironisch K. Purkyně im Jahre 1863. Die Ausstellungsunterfangen gipfeln in den achtziger Jahren, wo sie gleichzeitig angezweifelt werden. Jan Lier, der eine scharfe und ironische Feder führt, lebt diese Phase voll aus, im vergeblichen Bestreben, den Sinn der Ausstellungen zu bewahren, selbst wenn ihm deren Widersprüchlichkeit sehr wohl aufgeht. In den neunziger Jahren wird sogar ein derart großartiges und im gewissen Sinne den Epilog der Ausstellungsblüte des 19. Jahrhunderts bildendes Unterfangen, wie die Jubiläumsausstellung im Jahre 1891, zum Gegenstand der Verspottung.

Humor, Satire, Ironie und weitere Formen des Kultureigenen Lachens spielten also eine Schlüsselrolle in jenen Demythologisierungs- und Demystifizierungsprozessen, durch welche die nationale Wiedergeburt hindurchging. Der Zweifel bleibt sodann nicht einmal die kritische Reflexion selbst verschont, sie tauchen bereits zu Anfang der sechziger Jahre /Arbes, Lier, die Zeitschrift Švanda/ auf. Das Totale In-Zweifel-Stellen der Werte, ja, selbst des Sinnes des künstlerischen Schaffens und dessen Reflexion könnte man im Rahmen des "Bruchs mit der nationalen Wiedergeburt" /V. Macura/ entweder als einen Weg zu der Purkyněschen neuen ästhetischen Autonomie, deren Nachvollzug beispielweise in der Umbewertung der modernen Kunstgeschichte bei Miloš Jiránek zu finden ist, oder aber als beginnende nihilistische Fluchtendenzen, deren Funktion bei der Suche nach einer neuen geistigen Autonomie und Authentizität vor allem F. X. Šalda in seiner Reflexion begriffen hat, interpretieren. Welche Relativierung der Werte aber dieser Prozeß durchzulaufen hat, zeigen weitere, die Versuche der Findung eines neuen Sinnes der bildenden Kunst angreifende Äußerungen des Lachens. Hier beginnt jene Plejade von Späßen, von denen die Geburt und die Wege der

modernen Kunst begleitet werden /K. M. Čapek-Chod, F. X. Harlas, J. Lier/. Es geht nicht nur um das kulturell retardierende, "dumme" oder ignorantische Gelächter, welches von der Moderne abgelehnt wurde. Die Register des Lachens halfen dazu, sich sowohl über die Authentizität der ästhetischen Norm, als auch über deren Neuheit, Unverbindlichkeit, den gleichzeitig eine eingehende Selbstverständigung in Verteidigung neuer Wege fordernden Sinnverlust, der darin reflektiert wird, klar zu werden.

Der Beitrag verfolgt also anhand einiger Beispiele jene Gestalt des Lachens in der kritischen Reflexion der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, die der Bewußtwerdung des wesenhaften Sinnes ihres Gegenstandes sowie ihrer selbst behilflich war, wohl in den Intentionen der von Vladimír Vančura formulierten Definition des Humors: "Humor heißt nicht zu lachen, sondern besser zu wissen."

Jiří Růžička

WIE DAS LACHEN MÖGLICH IST

Es ist traurig, daß sich eine analytische Betrachtung des Lachens nicht allzugut in einem heiteren und spaßhaften Ton durchführen läßt. Schlimmer noch. Es erschien uns als besonders vorteilhaft, mit unseren Darlegungen bei dem gänzlich entgegengesetzten Pol, nämlich jenem der melancholischen Trübseligkeit, zu beginnen. Von einem Orte, der jegliche Anzeichen der Heiterkeit sowie deren Gründe missen läßt, kann man nämlich dasjenige besser zeigen, was in Ermangelung um so deutlicher hervortritt.

Der Depression, dem melancholischen Trauern, ist das Lachen wesensfreud. Mit dem Eintreten der Melancholie pflegt das Lachen zu schwinden.

Die Melancholie ist der Zustand der Abgeschiedenheit, Verlassenheit und Vereinsamung von dem Geliebten. Von den Menschen, vom Vaterland, von der Heimat, von der Arbeit, die man liebt und von den Dingen, die man gern hat. Abgetrennt ist der Mensch davon, was er liebt, die Verlorenheit bedeutet das Abhacken der Wurzeln, die Vergessenheit ist der Zustand der Gleichgültigkeit anderer. In der Melancholie ist der Mensch ein Gefangener ohne Gitter. Der Ursprung der Unfreiheit ist die Restriktion der wesentlichen existentiellen Möglichkeiten des Menschen. Die Restriktion, Unfreiheit bringend, untergräbt die Hoffnung, den Glauben und die Liebe. Wesentlich für den Zustand der Unfreiheit ist die Selbstentfremdung, das Entfremdetsein der eigenen Natur und Authentizität.

Die Melancholiker sind obendrein von einem Gewissen belastet, das ihre Eigenart, Authentizität, Spontaneität, ihre Absichten und Taten in der härtesten Weise jenseits des Gesetzes stellt. Das Gesetz ist vor allem deshalb erbarmungslos, weil es keine Erleichterung schafft, weder die Gnade der Vergebung, noch die Möglichkeit der Sühne bietet.

Die Flucht aus dem melancholischen Gefängnis ist der Weg zur Manie;

die Manie sodann ist der Zustand und die Situiertheit des geflüchteten Häftlings.

Da, wo der Gefangene seinen Kerkermeistern, seiner Depression, entflieht, und, obwohl noch unfrei, bereits im Freien ist, beginnt er zu lachen. In diesem Augenblick wird nämlich das Unmögliche zum Hoffnungsvollen und zu einer Chance, man darf das Verbotene und alles, was bereits aufgehört hat, bloß ein Traum zu sein, erscheint erreichbar. Im Umschlagen der Melancholie in Manie ist der genetische Anfang des Lachens, der Übergang von Unfreiheit zur Freiheit gibt dem Lachen den Sinn und beflügelt es. Die Bedeutung der Freiheit für die Existenz des Lachens können wir entsprechend würdigen im Verständnis des Spiels als einer Aktivität, die, in sich selbst ihren Sinn habend, unverbindlich, reversibel im Vorgehen und Konsequenz, sowie in weiteren Dimensionen /Zeit, Raum u. ä./ ist. Sie ist frei, da in ihren Wesen unbeherrschbar und unprädisierbar. Der Verfasser beweist diese Charakteristik an den Kindern.

Der letzte Hinweis zielt auf die Kreativität und deren Bedeutung für das Lachen. Denn auch Gott lachte, als er die Welt erschuf.

Alena Macurová

DIE REFLEXION DES LACHENS UND DAS LACHEN ALS MITTEL DER MENSCHEN-
UND WELTREFLEXION

Bemerkungen zu Nerudas Povídky malostranské /Kleinseitner Geschichten/

Die vorliegende Deutung geht von der Spezifik der Nerudaschen Kleinseitner Geschichten /die Verlagerungen des Lachens aus dem "Thema" in den "Sinn"/ aus und konzentriert sich auf die Modalitäten, vermittelt welcher das Lachen an der Schaffung des Textsinnes /mit/partizipiert.

Petr Wittlich

DIE BILDINVERSION UND DER WENDEPUNKT ZUM LACHEN HIN

Die Beziehung von Bild und Lachen wird gewöhnlich in den Dimensionen der Karikatur, der absichtlichen Ironie also, gesehen. Das Lachen muß jedoch als ein spontaner Reflex verstanden werden und von diesem Aspekt betrachtet erscheinen als interessante Punkte der Problematik der Rezeption von Kunstwerken jene Situationen, wo ernst gemeinte Werke von Seiten des Publikums meistens mit spontanem Gelächter aufgenommen worden waren.

Die Studie verfolgt, gleichsam als Modellfall einer solchen Situation, die Reaktion auf die bekannten Leinwandmalereien von Manet, Das Frühstück im Gras und Olympia. Anhand einer Analyse der Zolaschen Beschreibung und Darstellung dieser Situation wird gezeigt, wie die Strategie des Modernismus mit ihrer Anknüpfung an die romantische Geniekonzeption geboren wurde und auf welche Weise man die naturalistische, soziale Deutungsextension

durchführte.

Das Hauptinteresse der Studie konzentriert sich jedoch auf den Auslösungsmechanismus der Lachreaktion selbst. In seiner Analyse stützt sie sich auf A. Koestlers /The Act of Creation, 1964/ Erkenntnisse über das Lachen bei den Anekdoten, das in einer "bisoziativen Situation", während einer paradoxen Kollision zweier gewöhnlich unvereinbaren assoziativen Kontexte, zustande kommt. Es scheint, daß sich die Künstler häufig auch bewußt dieser Struktur bedienen, wenn sie den gewöhnlichen Verlauf der Werkrezeption verändern wollten. Manet falsifizierte in dieser Richtung die Rezeptionsmuster des zeitgenössischen Historismus, als er den Naturalismus seiner Malerei über Kompositions- und Sujetschemen, die von Giorgione, Raffael und Tizian bezogen sind, stülpte. Die moderne Kunst nutzte später für ihre Zwecke bereits die reine Inversionsstruktur der "bisoziativen Situationen", wie wir sie in den dadaistischen ready made's eines Marcel Duchamps /Die Fontäne, 1917/, vorfinden.

Es scheint, daß sich vorwiegend auf der Applikation dieser Verfahren und Prinzipien eine überaus wichtige generative Struktur der modernen Kunst vom Typ der Beziehungen "high and low", der Beziehungen zwischen künstlerischen und außerkünstlerischen Kontexten, die für die Öffnung des modernen Kunstsystems und die Entfaltung der schöpferischen Imagination bedeutender ist, als die auf einem Kult der einen Originalität fußende lineare modernistische Strategie, gründet.

Věra Brožová

DIE REGISTER DES HUMORS IN DER PROSA ZIKMUND WINTERS

Die historische Prosa von Zikmund Winter basiert auf einem gründlichen Studium von Archivmaterialien. Bei seinem frühen in die Anfänge der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts zurückreichendem Schaffen unterscheidet er nicht einmal streng zwischen fachwissenschaftlichen, popularisierenden und künstlerischen Arbeiten. Im reichhaltigen Mosaik des Materials beginnt er allerdings, sich auf die jeweilige Geschichte zu konzentrieren und verwertet die ästhetische Wirkung des Dokuments, dessen dem heutigen Leser nicht immer ganz verständliche Sprache mit Bedeutungen, die aus dem Handlungskontext abgeleitet sind, nicht selten die Tragik des Geschilderten zu einem eher tragikomischen Ausklang hin verschiebt.

Zikmund Winter mied in seinen Prosaarbeiten die sogenannten großen historischen Ereignisse. Zwei Arbeiten bilden hier die Ausnahme: das frühe Bild *Do zeleného pokoje* /Ins grüne Zimmer/ aus dem Jahre 1884 und die bedeutendste Prosa des Autors *Mistr Kampanus* /Meister Kampanus/ aus den Jahren 1906-7.

Das Bild *Ins grüne Zimmer* schildert den Streit zweier kleiner Städte um Grundstücke, in dem das kaiserliche Gericht das Urteil sprechen soll.

Der Kaiser jedoch ist mit Angelegenheiten von gesamtstaatlicher Bedeutung, die sodann in der Annahme von Rudolfs Majestät gipfeln, beschäftigt. Der Autor hat die beiden Handlungsstränge stilistisch deutlich voneinander abgehoben. Die blutigen Scharmützel der Bewohner der beiden Städte werden ironisiert, zur Geltung kommt Heroikomik und Travestie. Die Schilderung der Prager Unruhen hingegen hat ein merkliches Pathos aufzuweisen.

Im Meister Kampanus verwendet Winter subjektivierende Erzählweisen aus der Sicht zweier Hauptfiguren, des aus der Mährischen Slowakei stammenden Studenten und später der neuen Macht dienernden Meisters Mollerus und des Professors und nachmaligen Universitätsrektors Kampanus. Die erste Figur verfolgt die stürmischen, der Schlacht auf dem Weißen Berge vorausgehenden Ereignisse humorvoll und ironisiert sie, die zweite, als weltfremder Gelehrter gezeichnet, stellt sich durch das bloße Registrieren und Verketteten der Geschehnisse im eroberten Prag als eine Mittlergestalt im Hinblick auf die Unterstreichungen von Paradox, Absurdität und Groteskenhaftem dar.

Beide Figuren sprengen die Zeitusancen der Charakterschilderung des aus einer um die Jahrhundertwende für ein Territorium der unangetasteten reinen Werte gehaltenen Gegend stammenden ländlichen Studenten und des zur geistigen Elite des tschechischen Volkes zählenden Universitätsrektors.

Durch Skepsis, Ironie und Verlagerung der tragischen Motive in tragikomische Register, sowie durch unpathetische Geschichtsauffassung näherte sich Zikmund Winter den modernen Strömungen der tschechischen Literatur und wurde von Autoren der heranreifenden Generation geschätzt.

Petr Čornej

SAKRALE UND HEITERE GESTALTEN DER HUSSITISCHEN TRADITION

Das Hussitentum trat erst im Laufe der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts, in einem Klima der politischen Lockerung nach dem Sturz des Bachschen Absolutismus und zur Zeit der stürmischen Kämpfe um die Anerkennung des tschechischen Staatsrechts, welches den Grundstein der politischen Souveränität der böhmischen Länder im Rahmen der habsburgischen Monarchie bilden sollte, als dierühmlichste Epoche der böhmischen Geschichte in das historische Bewußtsein des wiedererweckten tschechischen Volkes ein. Ein untrennbarer Bestandteil der staatsrechtlichen Kämpfe waren gewaltige Volksversammlungen, deren mächtigste Welle in den Jahren 1868-1871 das Land überflutete. Gerade bei diesen nach dem hussitischen Beispiel "Tábor" genannten Manifestationen aktualisierte sich die Hussitentradition welche dann bald starke demokratische, antiklerikale, antifeudale und antideutsche sowie national bewußte Züge bekam, am meisten. Der von der tschechischsprachigen Gesellschaft /mit Ausnahme klerikaler Elemente/ gehegte Bewunderung den Hussiten gegenüber ging so weit, daß sich die Anhänger der staatsrecht-

lichen Lösung der böhmischen Frage /an der ersten Stelle die sog. "Jungböhmen" als Sprachrohr der erstarkenden tschechischen Bourgeoisie, Intelligenz und eines Teiles der bäuerlichen Bevölkerungsschichten/ zu den einzigen berechtigten Erben des hussitischen Vermächtnisses erklärten und sich in einer Reihe von Ritualen, von denen der Vollzug der einzelnen Tábor-Zusammenkünfte begleitet wurde, direkt mit den Hussiten identifizierten. Die "jungböhmische" Interpretation des Hussitentums potenzierten die ideologisch gleich orientierten Künstler, es seien Komponisten, bildende Künstler oder Schriftsteller, Mitglieder der literarischen Gruppierungen Máj, Ruch und Lumír. Im tschechischen historischen Bewußtsein verankerte sich somit ein Verständnis des Hussitentums, welches vielmehr aus der gegenseitigen Durchdringung von aktuell eingefärbten politischen und künstlerischen Deutungen, denn aus wissenschaftlichen Argumenten /die im Prinzip romantisch angelegte Konzeption des größten tschechischen Historikers František Palacký war in ihrer Gesamtheit dem breiteren Publikum nicht völlig begreiflich/ erwuchs. Im Laufe einiger weniger Jahre entstand so ein Phänomen, das sich als "Hussitenmythos" bezeichnen läßt. Dieser im Prinzip "jungböhmische" Zugang stellte seine Langlebigkeit unter Beweis und beeinflußt in einem gewissen Maße noch heute die Sicht der hussitischen Vergangenheit, wenngleich er den professionellen Hussitologen berechtigterweise nur ein Lächeln entlockt.

Das positive Verhältnis zum Hussitentum steigerte sich gegen Ende der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts zu einer sakralen Anbetung, welche die vorliegende Studie mit einer semantischen Analyse des Wortschatzes in ausgewählten Texten von Schriftstellern erster Ordnung /Jan Neruda, Adolf Heyduk, Jaroslav Vrchlický, Alois Jirásek, Svatopluk Čech u. a./ sowie von Autoren regionaler Bedeutung belegt. Die tschechischen Künstler des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts haben nicht selten auch die eigene Gegenwart an der hussitischen Epoche gemessen und auf diese Weise den kleinbürgerlichen Egoismus, den nationalen Nihilismus und die gesellschaftlichen Mißstände gegeißelt. /Nový epochální výlet pana Broučka tentokrát do XV. století /Der neue epochale Ausflug des Herrn Brouček, diesmal ins XV. Jahrhundert/, ein frisches Werk von Svatopluk Čech, zählt zu den außerordentlich gelungenen Satiren von dieser Art/ Das Hussitentum selbst durfte jedoch der Stachel des Humors nicht berühren. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts kam es im Zusammenhang mit der heftigen anschauungsmäßigen Differenzierung in der tschechischen Gesellschaft zu dem Versuch, die hussitische Tradition gegen die "Jungböhmen" zu kehren /die 1897 erschienene literarische Parodie Boží bojovníci /Die Streiter Gottes/ von J. S. Machar/, doch die sakrale Beziehung zum Hussitentum blieb charakteristisch für alle einflußreichen politischen /und zum Teil auch künstlerischen/ Strömungen in der Zeit der sog. "ersten Republik" und sogar nach 1945. Erst in den siebziger und achtziger Jahren unseres Jahrhunderts

äußerten sich in der tschechischen Kunst die ersten tieferen Bestrebungen zur Entpathetisierung und Entheroisierung der hussitischen Vergangenheit /Václav Erbens Romantrilogie Paměti českého krále Jiříka z Poděbrad /Denkwürdigkeiten des böhmischen Königs Georg von Poděbrad//, sowie Andeutungen einer heiteren Distanz /die Witzzeichnungen von Vladimír Renčín und Jiří Wintr-Nepřakta/. Nichts desto trotz lebte infolge der Kummulation von negativen gesellschaftlichen Erscheinungen gleichzeitig auch die Tendenz zur Konfrontation der gegenwärtigen Verhältnisse mit der ruhmreichen Hussitenepoche wieder auf /Texte einiger Rockgruppen und Folk-Liedermacher/.

Jarmila Doubravová

DIE WAFFE DER EINSAMKEIT KONTRA HUSSITENKOLLEKTIV

Der Oper Výlety paně Broučkovy /Ausflüge des Herrn Brouček/ von Leoš Janáček wurde bereits eine beträchtliche Aufmerksamkeit unserer und ausländischer Forscher, die sich u. a. mit dem Humor der Oper beschäftigt haben /Brod, Černohorská, Hollander, Pala, Šeda, Tyrrell, Vogel usw./, zuteil. Sämtliche Autoren sind sich einig in Bezug auf die durch Kriegsereignisse bedingte unterschiedliche Konzeption des zweiten Teiles dieser Bilogie, sowie im Hinblick auf die Tatsache der positiv aufgefaßten Gegner Broučeks. Damit hängt auch die Widmung des Werkes an T. G. Masaryk zusammen, in dem Sinne, daß Janáček mittels Satire auf eine Kritik der Kompromißbereitschaft seiner eigenen Nation hinzielt. Keine Aufmerksamkeit wurde bisher den Verbindungen von Janáčeks Werk und R. Strauss' Don Quijote, wie sie sich in der Verwendung des fanfarenhaften Leitmotivs im ersten Teil der Bilogie offenbaren /vgl. dazu die Studie von J. Doubravová: Pan Brouček a Don Quijote, Hudební věda 1990/4/ geschenkt. Es war wahrscheinlich auch deshalb so, weil man Janáček eher im Zusammenhang mit seiner eigenen Wortmelodientheorie, als im Kontext der Musik der Jahrhundertwende betrachtete.

Die beiden Teile stellen somit auch den höchst autobiographischen Weg des Komponisten aus der Einsamkeit, deren Waffe der Humor war, zu einem Kollektiv freier Individuen hin, dar.

Lubomír Konečný

LAOKOON IM BILDKÜNSTLERISCHEN HUMOR UND SATIRE DES 19. JAHRHUNDERTS

Der Laokoon, jene vielleicht aus dem 1. Jahrhundert u. Z. stammende berühmte antike Plastik, welche in der Kunst der Renaissance und des Barock einen beträchtlichen Widerhall fand, verlor auch für die Künstler des neunzehnten Jahrhunderts ihre Anziehungskraft mitnichten. Die Studie analysiert einige Fälle der "Verwendung" des Laokoon in der Kunst /und

der Literatur/ des vorigen Jahrhunderts, und zwar vornehmlich im Bereich der gesellschaftlichen Satire und Kritik. Das 19. Jahrhundert schuf hier eine rasante Formel, die dank ihrem Ursprung im antiken Mythos und Kunst leicht, verständlich und übersichtlich die verschiedensten sozialen Konflikte thematisierte.

Marta Ottlová - Milan Pospíšil

DAS FRANZÖSISCHE LUSTSPIEL IM KONTEXT DER TSCHECHISCHEN OPER

Zu Smetanas *Dvě vdovy* /Zwei Witwen/

Die komische Oper *Dvě vdovy* /Zwei Witwen/ von Bedřich Smetana /Premiere 1874/ bietet ein reichhaltiges Material zur Beurteilung verschiedener Sichten jener Komik, die das 19. Jahrhundert dem Thema der "jungen Witwe" abgewann. In den acht Gestalten des Lustspiels können wir die Wandlungen der ursprünglichen Vorlage, des Einakters *Les deux veuves* /Théâtre Français 1860/ von Félicien Mallefille, verfolgen, an den Übersetzungen für deutsches, österreichisches und tschechisches Theater deren Transformation bis hin zu der Opernfassung Smetanas /1873/, sowie die Veränderungen der Operngestalt in der zweiten erweiterten Version des Komponisten /1877/, in ihrer Überarbeitung von R. Fels für Hamburg /1881-2/ und von V. J. Novotný für das Prager Nationaltheater /1892/ nachvollziehen.

Während die Frankfurter Übersetzung von A. Fresenius und die Wiener von A. Bergen die Sphäre der geistreichen Konversation im Schauspiel den aktuellen Forderungen ihrer eigenen Umgebung anpassen, wird in der tschechischen Übersetzung von E. Züngel gerade diese Ebene durch eine Abmilderung der parodischen und satirischen Stacheln reduziert, womit sich Züngel andererseits den Boden für die Verwendung des Sprechstücks als Opernlibretto bereitet hat. Smetana konzentrierte sich bei der Vertonung vollends auf die Darstellung jener inneren Zustände der handelnden Personen, in die sie im absichtsvollen Spiel, welches bezweckt, daß sich die Protagonisten über ihre wahren Gefühle klarwerden und die Fesseln einer konventionellen Moral abschütteln, hineinmanövriert werden. Zu jener Lyrisierung der ursprünglichen Vorlage, die sowohl bei der Kritik, als auch beim Publikum auf wenig Verständnis stieß, versuchte Smetana in der zweiten Version mittels einer nationalen "couleur locale" mit komischen Auftritten im niedrigeren Stil, so, wie es die ältere komische Oper durchaus zuließ, ein Gegengewicht zu schaffen. Die Bearbeitungen für Hamburg kehrten von den Rezitativen der zweiten Smetanaschen Version zurück zur Prosa, um die Verwicklungen und Beziehungen zwischen den Figuren neu und wesentlich anders motivieren zu können und brachten eine Verschiebung in Richtung sentimentale Posse. Die Bearbeitung von Novotný war hingegen von der Woge der ethnographischen Bewegung der neunziger Jahre in Böhmen gezeichnet und übertrug durch die Erweiterung der Handlung und Umstellung der Szenen der Oper den Akzent auf

die nationale "couleur locale" und überhaupt auf die bäuerliche Komik. Aus den Adaptionen des Schauspiels Les deux veuves sowie aus den Revisionen seiner Operngestalt /einschließlich Smetana/ kann man höchst anschaulich jene Vorstellungen von der Komik herauslesen, die das jeweils bestimmende Milieu hatte und die dann in die ursprünglichen Werke mit eingegangen sind.

Ivan Muchka

DAS LACHEN IN DER ARCHITEKTUR. DAS LABYRINTH VON PETŘÍN UND SEINE GENESIS

Das eigentliche Thema des Beitrages sollte eher eine kulturhistorische Reflexion sein, dem Symposiumsthema, das nach dem Lachen in der Architektur fragt, völlig entsprechend, eine Reflexion, die von den Ansichten der Architekten und Baumeister des 19. Jahrhunderts ausgeht. Für die Analyse ausgewählt wurde der heute auf dem Petřín /Laurenziberg/ zu Prag stehende und ursprünglich für die Jubiläumsausstellung 1891 als ein Pavillon des Klubs der tschechischen Touristen geschaffene Bau mit dem Spiegellabyrinth. Ganz überraschend - im Hinblick auf das verhältnismäßig geringe Alter dieses Bauwerks - ist es allerdings nicht gelungen, entsprechende Dokumente die die Genesis des Pavillons vom sowohl künstlerischen, als auch weitergefaßt kulturellen Standpunkt, die Frage der Vorlagen für das Spiegellabyrinth und dgl., klären würden, ausfindig zu machen. Der Autor versuchte daher einen etwas breiter angelegten Exkurs in die Entwicklungslinie der Labyrinth, vornehmlich jener, die ein Bestandteil der Gartenarchitektur sind. Er beachtet vornehmlich das steile Ansteigen der Beliebtheit des Irrgartens im 16. und 17. Jahrhundert und den Schwund dieser Popularität in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Labyrinth des 19. Jahrhunderts hängen offenbar bereits eher mit der recht unverbindlichen Ideologie der volkstümlichen Unterhaltung, als mit den intellektuell interessanteren Labyrinth der früheren Epochen zusammen. Es scheint, als brächte erst das 19. Jahrhundert jenen psychologisch problematischen Irrgartentypus, wo der Zuschauer von einer erhöhten Stelle aus schadensfroh die anderen auslachen kann, ohne das Labyrinth überhaupt zu betreten. Abschließend werden einige Beispiele von Labyrinth, die auf der Leinwand gestaltet wurden, angeführt, eine Reihe, die mit dem geradezu morbiden Streifen von S. Kubrick endet und die Krisensituation der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bloßlegt. Es zeigt sich, daß - so, wie bei jedem Lachen potentiell auch das Weinen zugegen ist - auch das Labyrinth ein Phänomen ist, in dem die lebens eigene Polarität von Freude und Trauer zum Ausdruck kommt.

Jan Hozák

DAS LACHEN UND DIE MASCHINE

Ein Nachdenken über die Beziehung zwischen Mensch und Technik
im 19. Jahrhundert

Der Beitrag zeigt auf einige Zusammenhänge und Situationen, wo eine derart karge und utilitäre Sphäre, wie die Technik, zum Gelächter und Humor anregt. Es wird dabei auf die ganze komplizierte Skala diverser Lacharten und nicht nur auf die eindeutig positive Ladung dieses Phänomens hingewiesen. Schon selbst im Fundament der technischen Kreativität, der Invention und der Erfindungen, kam immer etwas Spielerisches, Unterhaltendes, Verwunderndes zum Vorschein, was nicht allein dienen und funktionieren mußte, sondern dafür mit seiner Originalität, Bizarrerie, Größe frapieren könnte. Die Übertreibung und das Abweichen von der Realität sind charakteristische Kennzeichen der Karikatur. In unserem Falle werden zukunftsgerichtete Karikaturen, eine Art Visionen, die anschaulich machen, wie die technischen Erfindungen das Leben der Menschen einst verändern werden, als Beispiel gezeigt. Sie zeichnen die Zukunft unproblematisch, als eine Umgebung, in der die Technik sämtliche Schwierigkeiten lösen wird. Bei der Karikatur und Werbegraphik kam es auch zu der seltsamen Annäherung der romantischen Märchenwelt und der Welt der Technik. Dies dokumentieren Beispiele von Werbeansichtskarten, Plakaten, Drucken, aber auch Zeitungs- und Zeitschriftsrubriken, wo Märchenwesen geschickt mit technischen Erfindungen umgehen. Im weiteren Teil wird das ganze umfangreiche Gebiet der Attraktionen, deren Entwicklung neue Technologien der Metallkonstruktionen ermöglicht haben - es waren Schleifen, diverse Bahnen, Karussells, Schaukeln - nähergebracht. Das Lachen, welches in dieser Umgebung auszubrechen pflegte, war ein unmittelbarer Ausdruck der Freude an der schnellen, halbspielerischen Bewegung. Das letzte Gebiet, wo das Lachen mit der Technik verknüpft war und eine überaus wichtige Rolle spielte, sind jene Erfindungen des 19. Jahrhunderts, welche die Aufzeichnung und Reproduktion von Bild und Klang ermöglichen /Photographie, Kinematographie, Phonograph, Grammophon/. Gerade in den Anfängen, wo die technische Vollkommenheit der Vorrichtungen niedrig war, erwies sich das komische Genre und die Anekdote sowohl vom Standpunkt der Schöpfer, als auch in der Sicht der Zuhörer und Zuschauer als die Optimalform und -möglichkeit.

Pavel Scheufler

DAS LÄCHELN IN DER PHOTOGRAPHIE DES 19. JAHRHUNDERTS

Bemerkungen zum Humor auf den Photographien

Der Großteil der im vergangenen Jahrhundert geschaffenen Photographien mit humoriger Aufladung wurde in einem Atelier arrangiert /heute hingegen überwiegen in diesem Bereich Aufnahmen mit sichtlicher Situationskomik/. Ein charakteristischer Zug der heutigen Bewertung der "heiteren Produktion" der Ateliers ist das Entzücktsein vom "Zauber des Ungewollten" dank dem Sieb der Zeit. Der Ausdruck "Zauber des Ungewollten", ursprünglich für die naiven Kreationen insbesondere auf literarischem Gebiet verwendet, wurde für den Bereich der Photographie erstmalig 1978 von J. Anděl und A. Dufek in Betracht gezogen. Der Ursprung des Zaubers der alten Photographie resultiert aus einer spezifischen Beziehung des photographischen Bildes zu der Zeit, "aus der Verschärfung der Gegensätze zwischen Bestand und Vergänglichkeit, zwischen der präsenten Wirklichkeit und ihrer Abwesenheit" /J. Anděl/.

Ein grundlegendes Kennzeichen der Atelierporträts des 19. Jahrhunderts ist deren Theatralität. Die "Karnevaltypen" von J. Eckert aus dem Jahre 1879 sind ein glänzendes Beispiel für eine der Abzweigungen der Porträtfotographie, die direkt zum Zwecke der Belustigung entstand. Die Porträtierten spielten vor der Photokamera die ihnen vom Photographen zugeteilten Rollen, es entstand ein merkwürdiges Happening in Kostümen, in Verkleidungen und mit entsprechenden Attributen. Dieser Typus der absichtlich erstellten humorigen Porträts war charakteristisch für bestimmte Gruppen, die sich selber nicht allzu ernst nahmen: Offiziere, die junge Aristokratie, bzw. Künstler. Er eignete sich eher für geschlossene Gesellschaften als ein Instrument des privaten Scherzes. In überwiegender Mehrheit wurden auf diesen "Scherzporträts" Männer abgebildet. Für die "photographischen Spiele" der Männer war auch die Stilisierung in ein anderes als bürgerliches Milieu mit Hilfe von Verkleidungen, Kulissen und Requisiten kennzeichnend. Die Kamera des Photographen konnte so zu einem Instrument der Projektion von eigenen Sehnsüchten und Vorstellungen werden; es handelte sich nicht um eine Präsentation dessen, wie ich bin, sondern so, wie ich erscheinen möchte.

Beim Verkleidungsspiel entstanden kleine Werke, deren komische Wirkung nicht beabsichtigt war und erst jetzt aufgrund unadäquater Zusammenhänge zum Vorschein trat. Dieser Bereich der "heiteren Photographie", für welchen der Terminus "der Zauber des Ungewollten" vornehmlich seine Berechtigung hat, mündete manchmal in einen photographischen Kitsch. Die heutige Bezauberung entsteht vor allem aufgrund des Kontrastprinzips aus inadäquaten Maß-, Bedeutungs- und Stilzusammenhängen, die ein Ausdruck der Ratlosigkeit, Unkultiviertheit und Sentimentalität des Photographen sind. Ein typisches Beispiel sind Aufnahmen von Kindern als einer Projektionsfläche für Erwachsenenwünsche.

Neben der heiteren Bilder für einen engen Rezipientenkreis entstanden humorige Photographien, die für eine breitere Distribution bestimmt gewesen sind. Eine bedeutende Rolle bei ihrer Gestaltung spielten besondere photographische Techniken, vornehmlich die auch in der politischen Satire verwendete Fotomontage. Doppelexpositionen kamen vor allem bei Geisterszenen zur Geltung. Eine Sondergruppe bildeten Stereophotographien mit pikanter Note. Einige Stereoaufnahmen sind zugleich bedeutende Dokumente des zeitgenössischen Lebensstils, so z. B. in den humorigen Szenen aus dem häuslichen Leben. Eine Seltenheit stellen die Parodien literarischer Werke und bildender Kunst dar.

Ein Großteil der "heiteren Produktion wird vom "Ernst" ebenso wie von "Humor" durchdrungen. Der Humor der einstigen Zeiten wird in der Gegenwart ernst und umgekehrt. Die ursprüngliche Absicht hat sich gewandelt, das Ernsthafte und Glorifizierende wurde zum Lächerlichen und Entzückenden. Eine ähnliche Verschiebung, sowie Verwechslungen in den Relationen sind übrigens für die Entwicklung der modernen Kunst seit der Epoche des Dadaismus kennzeichnend.

Ivan Klimeš

DIE LICHTSPIELE ALS NEUER TYP DES VOLKSVERGNÜGENS

In der Zeit seiner Anfänge ließ sich der Film von allen Kunstgattungen sowie von verschiedenen Typen der Unterhaltungsproduktionen, wie sie der Ausgang des vorigen Jahrhunderts bot, inspirieren. Bald erreichte er Massenpopularität, da er Unzugängliches herbeizuschaffen vermochte. Durch seine Fähigkeit, das Gefühl einer "vollkommenen" Wirklichkeitsillusion zu beschwören, gab er den Zuschauern eine Möglichkeit, ihre Träume auszuleben.

Der Verlauf der Filmvorstellung selbst hat während der "stummen" Ära eine interessante Entwicklung durchgemacht. Die kurze Metrage der meisten Streifen gab jeder Vorführung die Gestalt einer genremäßig bunten Kollektion von Titeln, deren Reihung nach und nach formalisiert wurde. Es herrschten komödiale Genres, zu denen die Vorstellung immer wieder zurückgekehrt war, um in ihnen schließlich auch zu kulminieren, vor. Die Filmvorführung in der "stummen" Ära enthielt noch Elemente der live-Unterhaltungsproduktionen, da die Projektionen von einem Orchester begleitet wurden und in den ersten Phasen sogar ein die Handlung erklärender Kommentator bei ihnen auftrat. Diese Livebestandteile brachten in die Filmvorführungen ein Element der Einzigartigkeit, der Unwiederholbarkeit. Erst mit der Entdeckung des Klangfilms wurde die Kluft zwischen dem Perzipienten und dem lediglich in Gestalt der Reproduktion existierenden Kunstwerk vollendet. Erst dann wurden die Zuschauer mit dem technisch reproduzierten Werk im Kino wahrhaft alleingelassen.

Jana Ševčíková, Jiří Ševčík

ÜBER DEN HUMOR IN KUNST UND ARCHITEKTUR

Die Studie geht von der die Auflösung der romantischen /bzw. klassischen/ Kunst voraussagenden These der Hegelschen Ästhetik aus. Die Grundlage der klassischen Kunst war die Einheit von Bedeutung und Gestalt, vom künstlerischen Subjekt und Werk. In einer Situation, wo sich der Künstler nicht mehr mit einer festen Weltanschauung identifiziert und wo für ihn daher der Inhalt keinen substantiellen Charakter hat, entsteht ein freies Feld für den Humor. Durch den sog. subjektiven Humor wird der innere Zusammenhang destruiert und die Kunst wird zu einem befreiten Instrument für die Bearbeitung von jedem beliebigen Inhalt und Form. Die Auflösung des Inhalts tritt in dem Augenblick ein, wo sich die ursprünglichen Inhalte bereits erschöpft haben, "alles ist drinnen und nichts draußen". An dem Beispiel der Architektur des 19. Jahrhunderts zeigen dann die Autoren die vorgetäuschte Einheit des Ganzen. Die Aktualisierung Hegels öffnet die Frage des In-Zweifel-Ziehens des Realitätsbegriffs und der Erschütterung der älteren Wahrheitsphilosophie, die bei Nietzsche in die Nichtunterscheidbarkeit von Sein und Schein mündet. Die postmoderne Kultur schreitet in dieser Richtung radikal fort und der Humor in der Auffassung Hegels ist heutzutage eine ernsthafte Stellungnahme zu der Widersprüchlichkeit der Zeit. Die De-Konstruktionen entstehen in der gegenwärtigen Kultur als eine Negation der synthetischen und zentralistischen Auffassung. Fragmentarisierung, Abtrennung und Aufteilung ist ein der Totalisierung entgleitendes Konzept. Im Zentrum des Werkes erscheint die Leere, ein reines Spiel der Sprache, eine Bespiegelung der Kunst durch Kunst hat statt. Gegen diese Auffassung stellt sich eine im tschechischen Denken stark verwurzelte, von Jan Patočka repräsentierte Richtung der Heideggerschen Philosophie. Die Autoren des Aufsatzes bringen abschließend die fiktive Geschichte des Konstruktivistenfloßes von Remo Koolhaas aus der Gruppe OMA, die von der Kollision unvereinbarer Kontexte, von der Verwechslung zwischen Ausgangspunkten und Zielen und der Insularität der gegenwärtigen Kultur, was die wesentlichen Kennzeichen der heutigen Situation in Ost und West sind, berichtet.

Josef Zmr

DAS LACHEN UND DIE METAPHYSIK

Das Wesen des Lachens wird am häufigsten als Reaktion auf eine erfolgreiche Überwindung von Widersprüchen, Kontrasten oder Tatsachen, die anfangs unlösbar schienen, sich aber sodann als wenig bedeutend oder gar läppisch erwiesen /Hegel, Durdík/. Das Ziel des vorliegenden Beitrags ist nicht etwa, das Wesen des Lachens zu erforschen, sondern vielmehr auf sein Vorkommen in einem Bereich der menschlichen Geistesaktivität, dem bisher nicht die gehörige Aufmerksamkeit gewidmet wurde, hinzuweisen.

Eine gewisse Klassifizierung des Lachens bot in seinen zahlreichen Arbeiten Anatolij Lunatscharskij, dessen Auffassungen über diesen Gegenstand zu Unrecht viel zu wenig frequentiert werden. Doch selbst in seiner reichen Skala der Erscheinungsformen des Lachens fehlt eine Art, die gewiß ihre Wichtigkeit hat, und zwar das metaphysische Lachen. Sein Verfechter und, wie es scheint, auch Entdecker, war der tschechische Philosoph Ladislav Klíma /1878-1928/.

Klíma macht das Lachen zu einem Bestandteil seines metaphysischen Systems. Den traditionellen Widerspruch zwischen Objekt und Subjekt löst er zugunsten des Subjekts; das Objekt wird negiert und das Subjekt verabsolutiert. Das Objekt, die Welt, wird als absurd bezeichnet, ein souveräner, absolut freier Mensch wird dieser Welt übergeordnet. Für diesen Menschen ist die Welt nur ein Gegenstand des Spiels. Nicht wegzudenken vom Spiel ist das siegreiche Lachen, das metaphysische Lachen, jenes Gelächter, mit dem der Mensch seinen Sieg über die Absurdität der Welt kundtut. Klíma benannte daher seine Philosophie mit dem Terminus "Ludibrionismus".

Mit seinem metaphysischen Lachen bereicherte Klíma den Diapason der Gelächterkultur, welche laut M. Bachtin schon von den ersten menschlichen Gemeinschaften an mit befreiendem Lachen auf diverse Kulte von Gottheiten und erhabenen Mächten reagierte. Auch Klíma ging es darum, einen existentiellen Raum zu schaffen, in dem der Mensch mit heiterer metaphysischer Überlegenheit frei leben könnte, allwo die ihn umgebende Welt absurd ist.

Jan Lukeš

DAS LACHEN DER TSCHJECHISCHEN MODERNE

Der Aufsatz konzentriert sich auf die Beziehung der tschechischen literarischen Moderne der 90er Jahre zum Humor in der von 1892 bis 1895 reichenden Zeit ihrer intensivsten Formung, wo sie sich mit dem Manifest *Česká moderna* /Die tschechische Moderne/ definierte und gleichzeitig im Grunde genommen ihre Existenz abschloß. Es zeigt sich, daß der ernsthaften Suche nach der eigenen Identität und dem Verständnis der Rolle der Kunst und des Künstlers in der Gesellschaft einer gewissen Überspanntheit wegen aus der heutigen Sicht auch genügend unfreiwilliger Humor entspricht, die Moderne selbst aber einen ausgeprägten Sinn für das nahezu ausschließlich bittere, durch Grimasse, Persiflage, Sarkasmus, höhnische Satire und grausame Ironie /A. Sova, J. S. Machar/ gekennzeichnete Lachen besaß. Am meisten vielleicht sind diese Züge im Bereich der Kritik und Polemik zur Geltung gekommen, in jenen Gattungen also, die in der gegebenen Zeit am deutlichsten das Profil der Moderne prägten; die erwähnten Charakteristika zusammen mit formaler Geschliffenheit und Logik der Argumentation machten sie zu allertypischsten und allerfruchtbarsten Äußerungen des Bestrebens

der literarischen Generation der neunziger Jahre.

Marek Nekula

DIE AUFFASSUNG DER IRONIE BEI DER SOG. IRONISCHEN GENERATION DER 90er JAHRE

In meinem Beitrag habe ich die Auffassung der Ironie bei der sog. ironischen Generation /Karásek, Šalda, Hlaváček u. a. m./ vorgestellt. Die ästhetische Konzeption scheint hier u. a. auch den Normalgebrauch der Wortironie zu modifizieren, was z. B. im Widerspruch zwischen dem Charakter der Äußerung und ihrem metasprachlichen Kommentar seinen Ausdruck findet. Es wird hier gezeigt, daß die behandelten Autoren zur sog. analytischen Auffassung der Ironie neigten /die Ironie sei nicht signalisiert/, die der sog. synthetischen Auffassung gegenübergestellt werden kann /die Ironie sei signalisiert/. Vor diesem Hintergrund versuche ich, eine Interpretation des Gedichtbandes "Sokolské zpěvy" von K. Hlaváček anzudeuten.

Deutsch vom Verfasser

Alena Pomajzlová

ÜBER DEN SCHUND

Der Beitrag befaßt sich mit den volkstümlichen Romanen des 19. Jahrhunderts, die Josef Váchal zu seinem Krvavý román /Blutroman, 1924/, der vom Autor einmal als "satirisch und grotesk", einmal - im Gegensatz dazu - als "Versuch um den Idealtypus eines Blutromans" bezeichnet wurde, inspiriert haben. Der Ausgangspunkt für die Untersuchung dieser Werke vom Standpunkt der Parodie waren die Studien von Jurij Tynjanow, in denen die Ansicht, daß die Intention der Parodie notwendigerweise die Lächerlichmachung sein müsse, in Zweifel gestellt wird. Tynjanow gibt zu bedenken, daß das Wesen der Parodie ihre Orientierung auf ein anderes Werk, beziehungsweise Werke, wo es zur Verschiebung der beiden Ebenen, d. h. sowohl des parodierten Werkes, als auch der Parodie, kommt, sein mag. Bei den volkstümlichen Romanen kann man dieser Ausrichtung auf die erfolgreichen Werke der Gattung, die sich mit der - wenngleich unbeabsichtigten - Bedeutungsverschiebung von der Spannung zum Lachen hin verknüpft, sicher nachspüren. Die Volksromane parodierten ungewollt. Josef Váchal schuf bereits eine beabsichtigte Parodie. Mit seiner Struktur verbleibt Váchals Werk stets innerhalb der Gattung, es gehört unter die volkstümlichen Romane mit ihren Selbstparodien, wird aber bereits von außen, mit Abstand, betrachtet. Konstruktion und Destruktion fungieren gleichzeitig, Ideal und Satire berühren einander. Die paradoxe Charakteristik Váchals, welche die Anregung zu dieser Betrachtung gab, ist nicht nur eine irreführende Verunklarung, sondern hat, wie wir sehen, auch ihre Berechtigung.

Roman Prahl - Vojtěch Lahoda

KARIKATUR UND KUNSTWERK. ZUR GENESIS DER MODERNEN KUNST

Der Beitrag versucht, die altneue These, nämlich, daß die Karikatur thematisch sowie stilistisch die moderne Kunst antizipierte, wiederzubeleben, dies allerdings mit Wissen, daß es sich um eine, und zwar recht paradoxe, Linie handelte. Zu jenem kritischen Moment, in dem sich die Leistung der Karikaturisten mit den Bestrebungen der modernen Maler kreuzte, kam es bereits um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Frankreich, wo er damals auch in der ganzen produktiven Offenheit dieses Landes reflektiert wurde, hauptsächlich von Baudelaire. Der Einwirkung der Karikatur als eines Repräsentanten der trivialen Produktion auf die hohe Kunst begegnen wir allerdings schon viel früher, nämlich in den Anfängen der neuzeitlichen Explosion der satirischen politischen Zeichnung /siehe z. B. den Einfluß des Karikaturisten Gilray auf J. L. David oder die Verspottung Davids durch Daumier/. Eine typische Zielscheibe der modernen Karikatur war die restaurierte Antike. Während die mit der modernen Strömung verknüpften Publizisten die Karikatur als Kunst verteidigten, hat die zeitgenössische Kritik der bildenden Kunst, welche gegen die modernen Werke polemisierte, diese häufig ausdrücklich mit der Karikatur assoziiert - negativ, es versteht sich /siehe die Karikaturen von Courbets und Manets Bildern/. Die Karikaturisten erfaßten oft das Meritum eines neuen Werkes inklusive seiner neuen inneren Widersprüche, und zwar vielfach früher oder besser, als es die Kunstkritik tat. /Siehe die Karikaturen von Courbets Welle aus dem Jahre 1870 /. Ein eigenständiges Problem sind die Karikaturen der Manetarbeiten, vornehmlich seiner Olympia, die bis zum frühen Picasso führen. Auch in Böhmen verliefen in der Karikatur Streitereien um die neue Kunst und künstlerische Strömungen schon vor der Mitte des 19. Jahrhunderts, doch erst die Sezession und Moderne brachten jene Aufbrüche und Schocks der Neuheiten, mit denen sich für die Karikatur Möglichkeiten öffneten. Davon zeugen insbesondere die Parodien auf die Bilder von der Prager Munch-Ausstellung 1905, weiterhin die Serien von den Ausstellungen der Vereinigung Mánes in Prag 1909 und der kubistischen Gruppe der bildenden Künstler aus dem Jahre 1912. Es ist allerdings seltsam, daß zu den Mitgliedern der kubistischen Gruppe der bildenden Künstler zwei professionelle Karikaturisten zählten und daß sich zumindest zwei der weiteren Maler dieser Gruppe, Filla und Procházka, während ihres Übergangs zum Kubismus systematisch mit der Karikatur beschäftigt haben. Wie ist diese Beziehung der frühen tschechischen Avantgarde zum Humor und Karikatur zu erklären? Aus der Vergangenheit wirkte hier immer eine starke einheimische Tradition nach, in deren Zuge es in der Sphäre der bildenden Kunst weder zu einer Verschärfung, noch zum Zusammenschluß der beiden Extreme, des Ernsten und des Humorigen, kam, wie es wohl in Frankreich der Fall war.

Das frühavantgardistische Schaffen orientierte sich bei uns auf die aktuelle, in Entstehung begriffene, im wesentlichen jedoch hohe Kunst, eventuelle Ausnahmen waren von seiner Warte aus gesehen Outsider /J. Váchal/. Es gibt noch einen allgemeineren, die Karikatur betreffenden Grund. Die mit der Welt der Erscheinungen und deren Demaskierung zusammenhängende Karikatur knüpfte sich an das ursprüngliche Programm der Modernisten, ein Zeuge ihrer Zeit zu sein. Im Kontext der anders ausgerichteten schöpferischen Ambition der frühen Avantgarde, nämlich die alte Wirklichkeit zu negieren und eine neue zu schaffen, verlor die Karikatur ihren Sinn. Die Karikatur und Kunstparodie wurde - dadurch, daß sie nicht nur die Wirklichkeit, sondern auch die Kunstobjekte in Einführungsstriche gesetzt hat - schließlich - seit der Dada-Epoche - zu einem der Ausgangspunkte einer extremen und in ihren Folgen umstürzlerischen Art der künstlerischen Bedeutungsgebung.

Jaroslava Pešková

DAS LACHEN ALS SOZIALE TATSACHE

Zur Ontologie des Lachens

Das Schlußwort beachtete das Lachen als anthropologisch-psychologische Kategorie, als eine Kategorie der Aussage über sich selbst, über die Welt und zugleich als einen Ausdruck der Einstellung zu der Welt, zu sich selbst, zu den eigenen Möglichkeiten. Es versuchte, den Grund des Unterschieds zwischen Lachen und Auslachen /Hohnlachen, Verspotten/ zu beleuchten und betonte, daß das Lachen ein Ausdruck der wesentlich menschlichen Transzendierung des Gegebenen ist. Das Maß der Tiefe des Bewußtseins dieser Transzendenz fällt mit dem Maß der Tiefe der Quellen des Lachens überein.

DISAUSSIONSBEITRÄGE

Jaroslav Kolár

Das Gelächterprinzip

Jan Neruda und die tschechische Karikatur

Marie Pospíšilová

Das nostalgische Lächeln der Neoromantik

/Zu Hanuš Schwaigers Bild Člověk je tu /Der Mensch ist hier/ aus den Sammlungen der Prager Burg/

Jaroslav Douša

Die Emigration eines Teiles der Prager nach Pilsen seit dem 15. Jahrhundert und die satirischen Nachklänge der Ereignisse des Jahres 1866 in Prag und Pilsen

Nikolaj Savický

K. M. Čapek-Chod und die Ironie als Instrument der bildkünstlerischen Kritik

UNCLASSIFIED
DATE 10/10/2001 BY SP-6 JRS/STW
REASON: 1.5(2) - The information is not
in the public domain.

UNCLASSIFIED
DATE 10/10/2001 BY SP-6 JRS/STW
REASON: 1.5(2) - The information is not
in the public domain.

UNCLASSIFIED
DATE 10/10/2001 BY SP-6 JRS/STW
REASON: 1.5(2) - The information is not
in the public domain.

END

Obrazové přílohy

POPISKY K VYOBRAZENÍM

Helena Lorenzová, Hra na krásný život

- 1 Liběchov, 2. polovina 19. století. Kolorovaná litografie (foto Č. Šíla).
- 2 J. Navrátil, Podobizna Antonína Veitha, 1844.
- 3 V. Levý, Skupina hlav a Harfenice, kolem r. 1841 (foto P. Paul).
- 4 V. Levý, Čertovy hlavy 1841-45 (foto J. Ehm).
- 5 K. Liebscher, Čertovy hlavy, 1889.

Jiří Kořalka, Národní stereotypy v české a německé politické karikatuře

- 6 Karikatura z Humoristických listů 56, č. 30, 11. 7. 1913.
- 7 T. T. Heine, Die wilden Czechen. Simplicissimus 9, č. 1, 29. 3. 1904, příloha s. 9.
- 8 T. T. Heine, Die böhmische Hundswut. Simplicissimus 13, č. 37, 14. 12. 1908, s. 621.

Lubomír Konečný, Laokoon ve výtvarném humoru a satíře 19. století

- 9 Agesandros, Polydoros a Athenodoros, Laokoon. Řím, Musei Vaticani, Cortile del Belvedere.
- 10 A. Gareis st., Sen umělce. Státní zámek Jaroměřice n.R.
- 11 A. Gareis st., Karikatura kreslířů se ševcem jako modelem pro Laokoonta. Národní galerie v Praze (foto NG S. Divišová).
- 12 M. J. Schmidt zv. Kremerschmidt - okruh (L. Mitterhofer ?), Apelles a švec. Národní galerie v Praze (foto NG V. Fyman).
- 13 A. Menzel, Škola. Litografie z cyklu Künstler's Erdenwallen, 1834.
- 14 "Michel als Laokoon im Kampfe mit der Diplomatie". Fliegende Blätter, 1848.
- 15 "John Bull strangled by č. s. d.". Punch, 1848.
- 16 H. Daumier, Laokoon. Le Charivari, 1868.
- 17 "Der welt- und kaiserstädtische Laokoon". Kladderadatsch, 1872.
- 18 "Laokoon našeho století". Humoristické listy, 1863 (foto G. Urbánek).
- 19 T. T. Heine, "The Three Laokoons. Schlangendressur-Akt". Das spannende Buch, 1934.
- 20 R. Hausner, "Velký Laokoon" (1963-67). Vídeň, Velvyslanectví Saudské Arábie.
- 21 Z. Žáček, Laokoon. Dikobraz, 1975.

Jan Hozák, Smích a stroj. Zamyšlení nad vztahem člověk a technika v 19. století

- 22 "Bezduchý" smích - obraz k článku: R. Lewandowski, Die erste und älteste praktische Anwendung der Elektrizität in der Heilkunde, v: Internationale Zeitschrift für die Elektrische Ausstellung in Wien 1883, s. 205.
- 23 Mamutí tricykly americký, v: Věda a práce, 1905, s. 318.
- 24 Velociped s magnetem, karikatura v: Z říše vědy a práce, 1898, s. 77.
- 25 "Parní vozy a parní koně v roce 1942 v Prátru ve Vídni", karikatura, orig. Archiv NTM, sign. I 8.713.
- 26 Karikatura z francouzského tisku kolem r. 1870, Archiv NTM, kniha 135, s. 59, fond J. Rumples.
- 27 Reklamní tisk firmy C. Gödel a spol., kolem 1895, orig. Archiv NTM, sign. II 1821.
- 28 Titulní list časopisu Epoque, r. 1895.
- 29 K. Šimunek, plakát firmy Laurin-Klement, Mladá Boleslav, asi 1907, orig. Moravská galerie Brno.
(Všechna foto NTM V. Kodetová.)

Pavel Scheufler, Úsměv ve fotografii 19. století. Poznámky k humoru na fotografiích

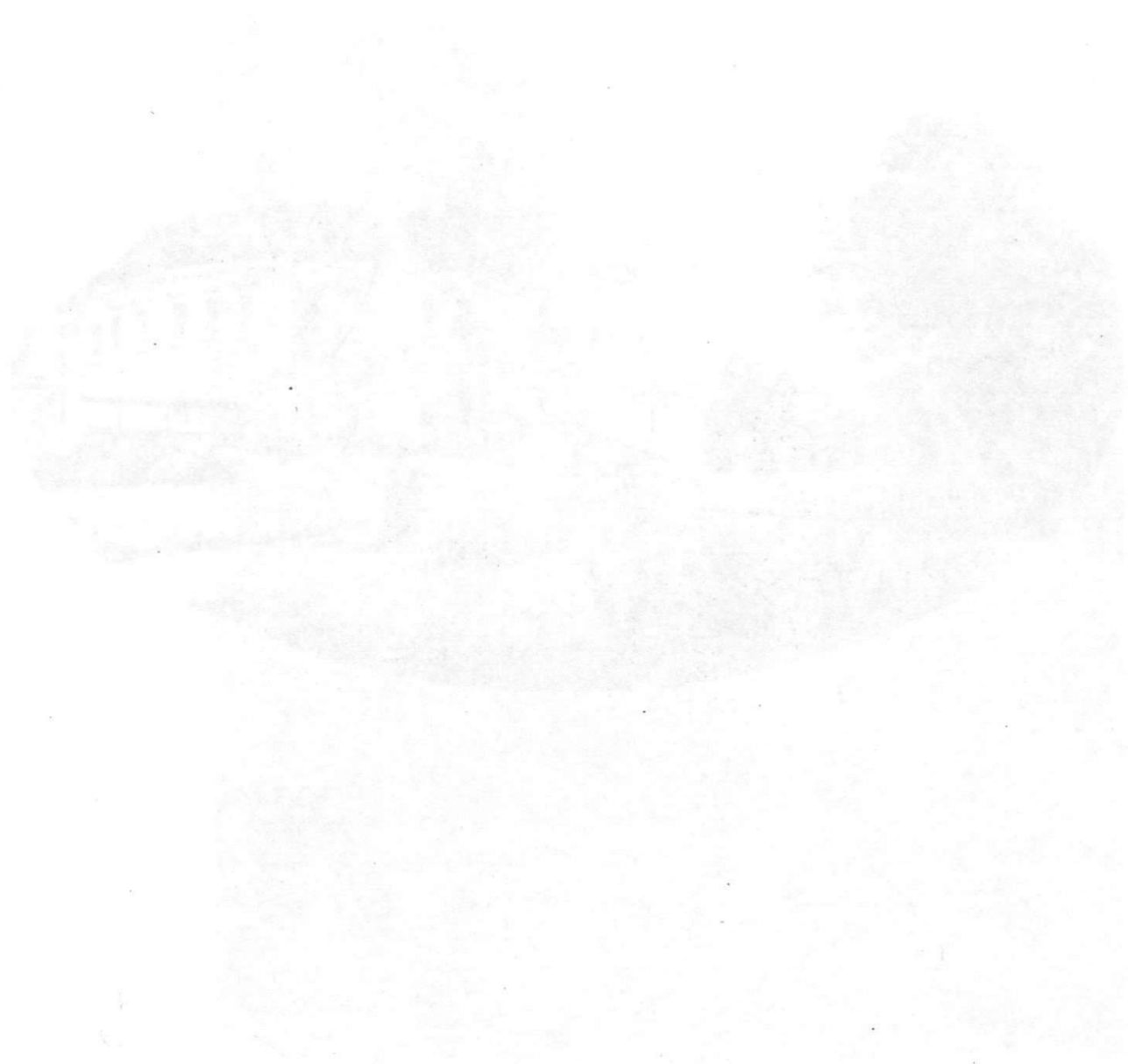
- 30 J. Schlegel, Liberec, portrét chlapce, kolem 1872.
- 31 M. L. Winter, Praha, portrét muže v mírně přezíravém postoji, kolem 1865.
- 32 A. Žák a J. Rachota, Praha, dva klauni, kolem 1880.
- 33 Neznámý autor, ďábel, mnich a duch, stereofotografie, kolem 1865 (NpM).
- 34 F. Fridrich, Praha, scénka k úsloví, kolem 1868.
- 35 J. Eckert, Praha, dostaveníčko, 1879 (MMP).
- 36 J. Eckert, Praha, z cyklu Karnevalové typy, 1879 (MMP).
- 37 J. Eckert, Praha, Lorelai?, kolem 1885 (MG).
- 38 M. Klempfner, Praha-Teplice, "Makartovy čtyři denní doby parodované M. Klempfnerem", kolem 1880 (UPM).
- 39 J. Eckert, Živý obraz na paměť boje Tyrolanů v roce 1809, 1880 (NpM).
- 40 Neznámý autor, Pocta Komenskému, patrně 1892.
- 41 F. Duras, Slaný, alegorický vůz Zima, 1894? (Muzeum Slaný).

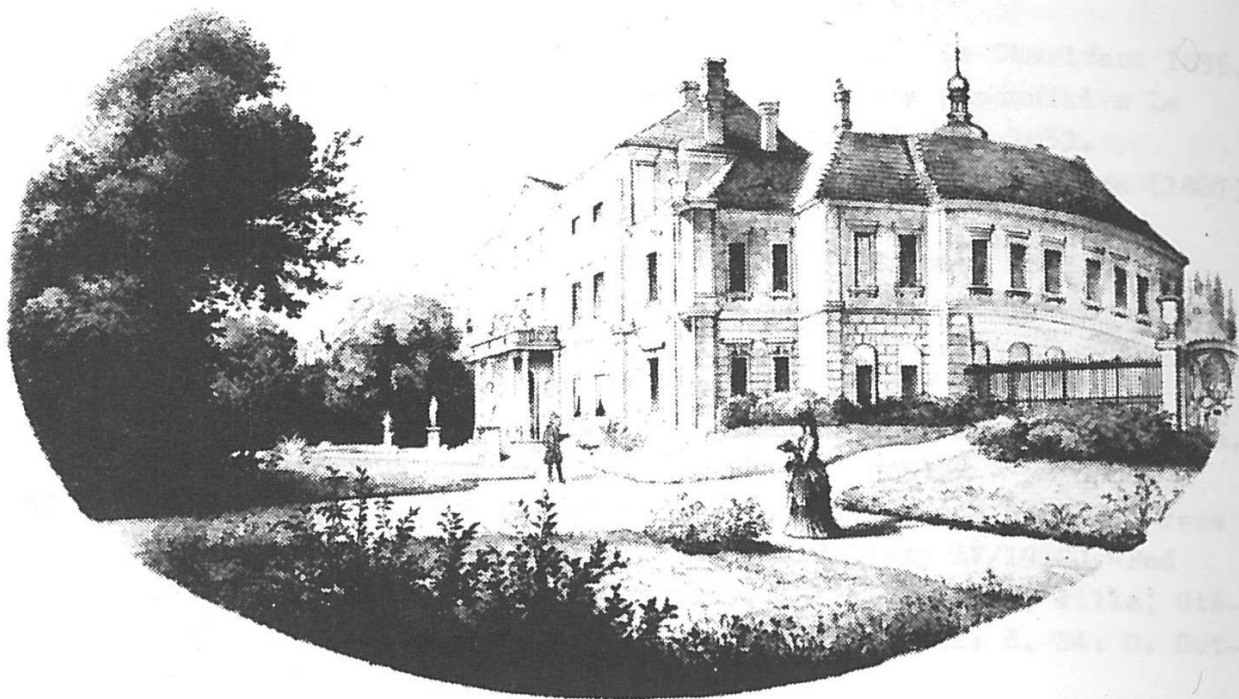
Roman Prah - Vojtěch Lahoda, Karikatura a umělecké dílo. Ke genezi moderního umění

- 42 J. Gillray, Parodie na Hogarthův obraz Satan, Hřích a Smrt, 1792.
- 43 H. Daumier, Boj škol. Idealismus a realismus. Le Charivari 1855.
- 44a Bertallova a Nadarovy karikatury Courbetových Zápasníků z Le
b journal pour rire (1853) a Nadar jury au Salon de 1853.
- 45 Karikatury Courbetových obrazů od Bertalla (1855), Chamme (1867), Somma (1870) a ze Stockova alba (1870).
- 46-7 Bertallova a Chamova karikatura Manetovy Olympie, 1865.
- 48 P. Picasso, Parodie na Manetovu Olympii, 1901.
- 49 P. Cézanne, Moderní Olympie, 1873.
- 50 E. Degas, Manželé Manetovi (fragment), 1865?.
- 51 Anonym, Radosti života (karikatura Munchova obrazu Tanec života, 1890-1900), 1905 (ze Švandy duďáka XXIV, 1905).
- 52 Karikatury ke zprávě o výstavě Skupiny výtvarných umělců v roce 1912 v Representačním domě (Humoristické listy LV/1912). Pod č. 39 karikatura E. Filly, Dvě ženy, 1912; č. 52: E. Filla, Utěšitel, 1911; č. 48: E. Filla, Česání ovoce, 1912; č. 24: O. Gutfreund, Úzkost, 1911.
- 53 Pseudonym, Karikatury obrazů a soch z výstavy Skupiny výtvarných umělců. Humoristické listy 1912 (E. Filla, Dvě ženy, Utěšitel, Česání ovoce; O. Gutfreund, Úzkost).
- 54 A. Procházka, Karikaturní varianta hráčů, kolem 1910, NG.
- 55 A. Procházka, Studie hráčů, 1908, NG.
- 56-7 J. Váchal, Karikatury výtvarných ismů z traktátu Písně strašné o jednom bohaprázdném knížek zplundrování..., 1913, Památník národního písemnictví.

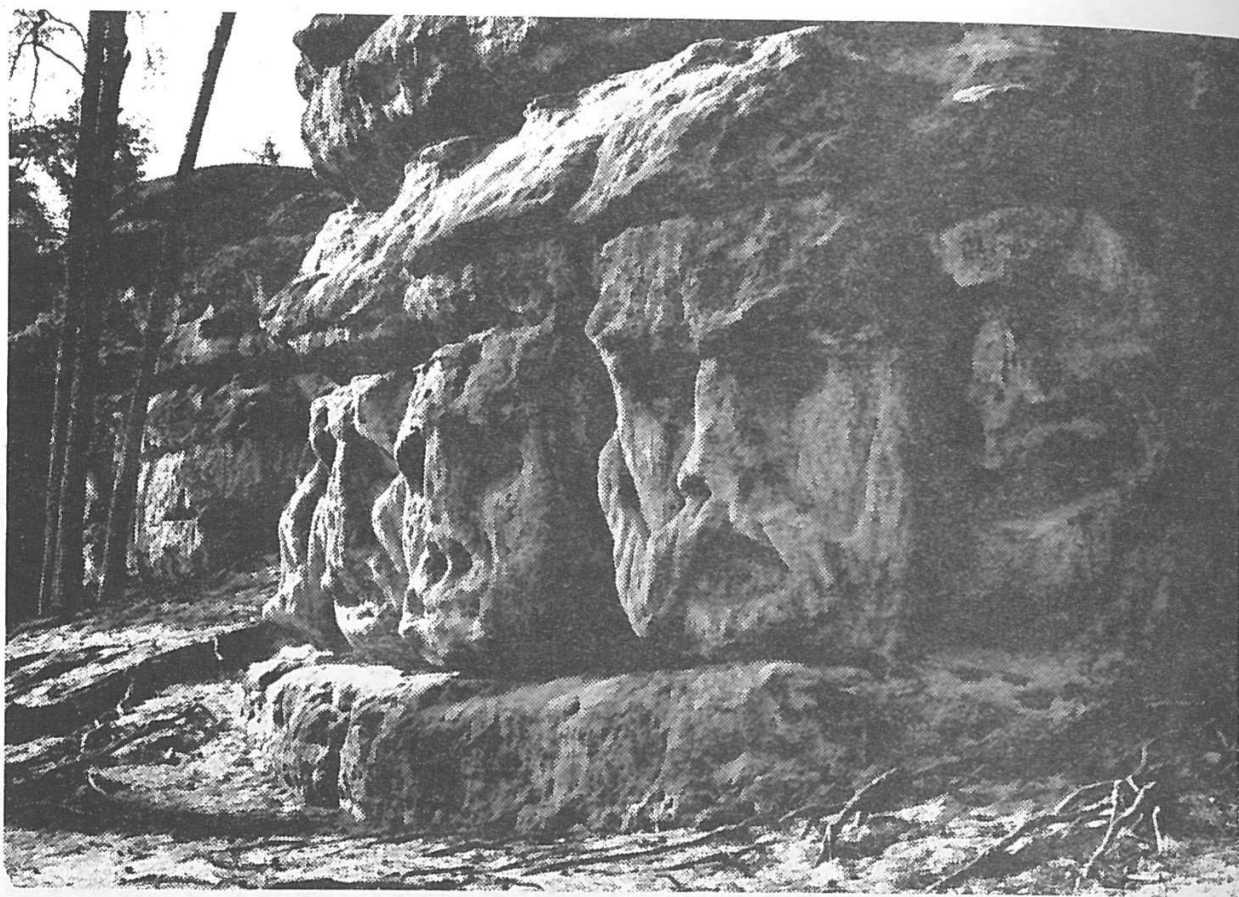
Marie Pospíšilová, Nostalgický úsměv novoromantismu (k obrazu Hanuše Schwaigera "Člověk je tu" ze sbírek Pražského hradu)

- 58 H. Schwaiger, Člověk je tu, tempera na dřevě, 1887, sbírky Pražského hradu PHO 590 (foto J. Kopřiva).





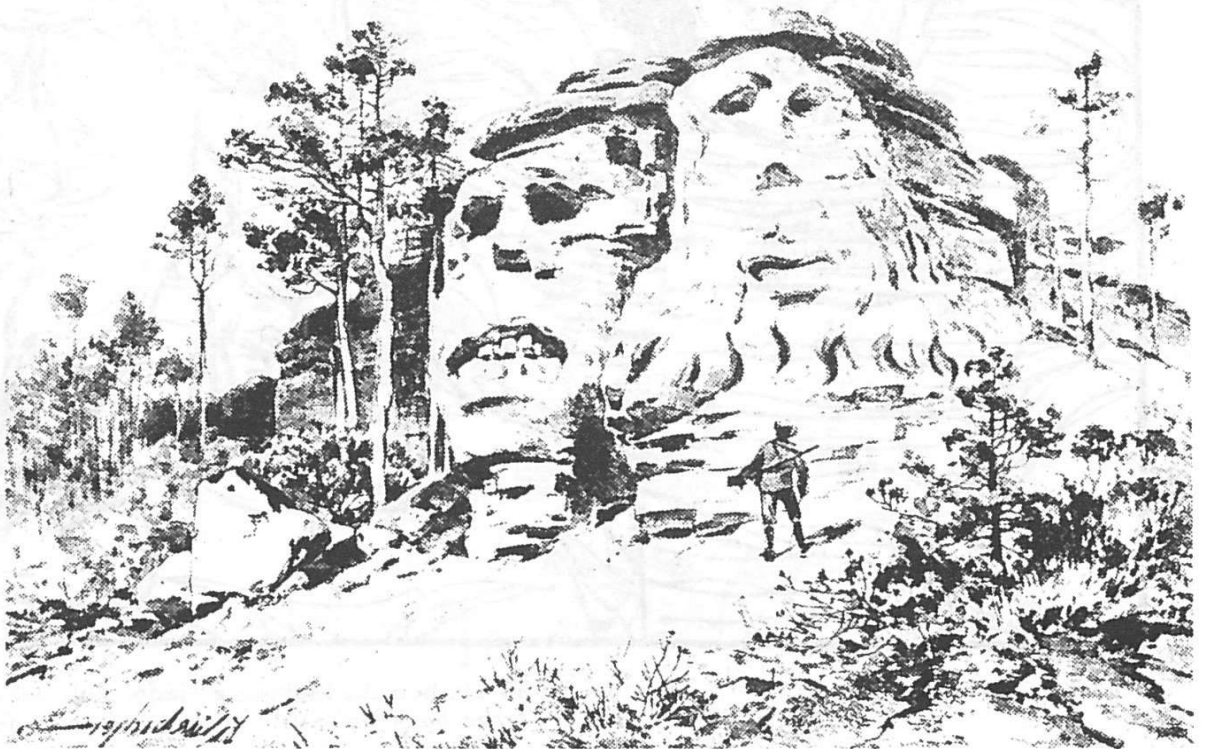




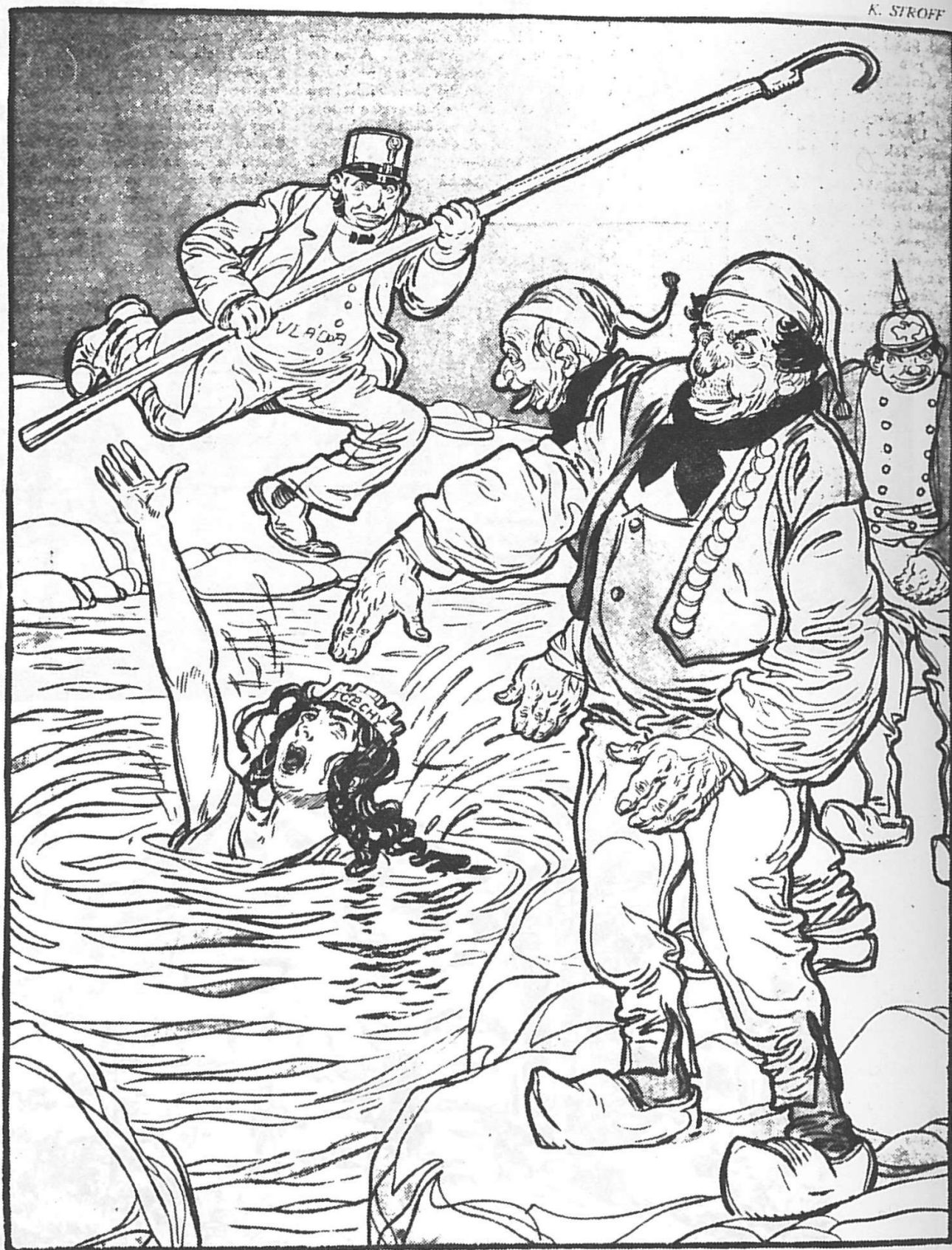
3



4

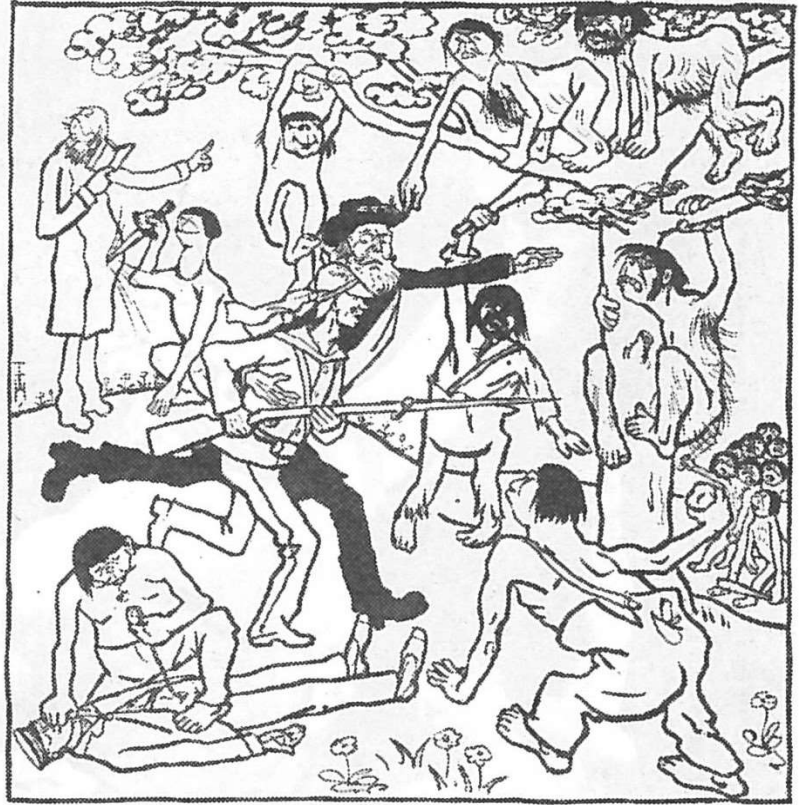


5



Spustlíci hodili ubohou do hlubiny a vládní dobrodinec už běžel s hákem. Jenže by ji byl místo zachránění spíše dorazil.

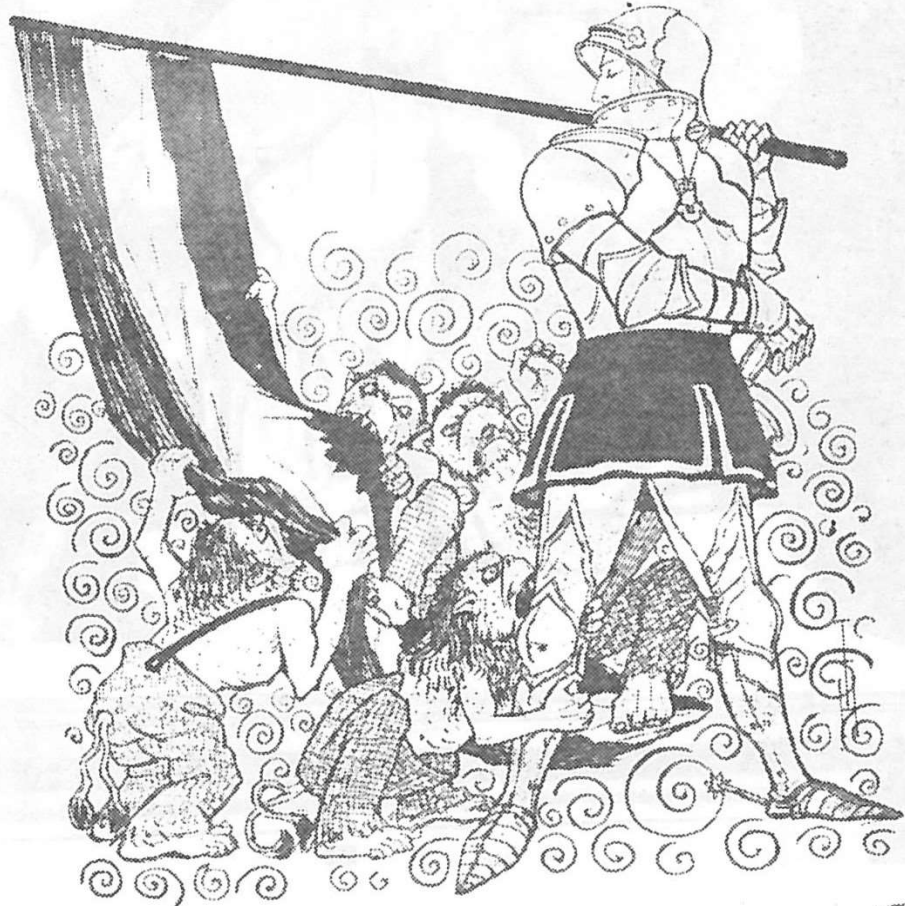
Die wilden Ezechen



7

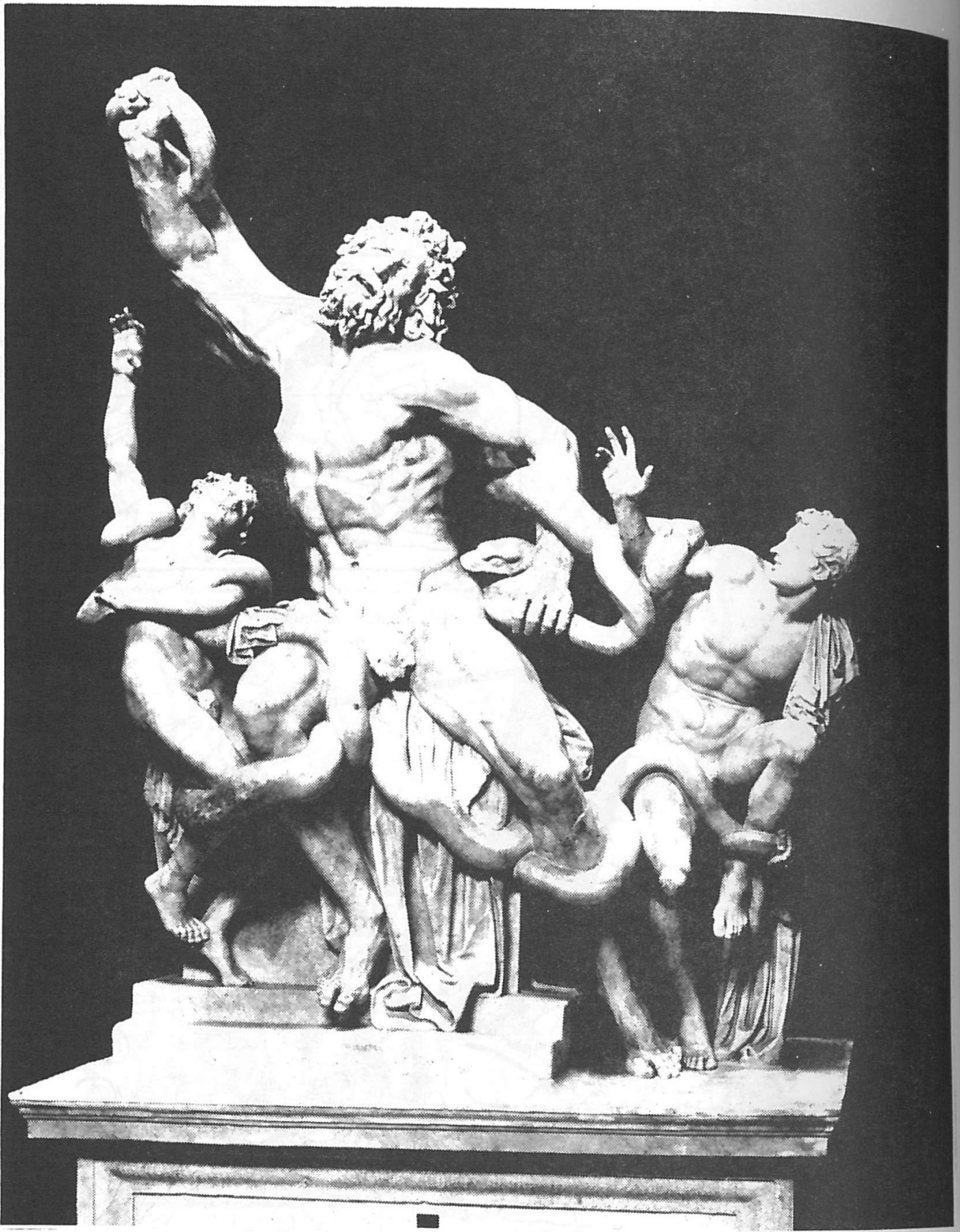
Nach Niedersetzung des Herrschaftsbesides liegt auf dem Boden ein ungeheures Haufen von: die Hinführung des

Die böhmische Hundswut



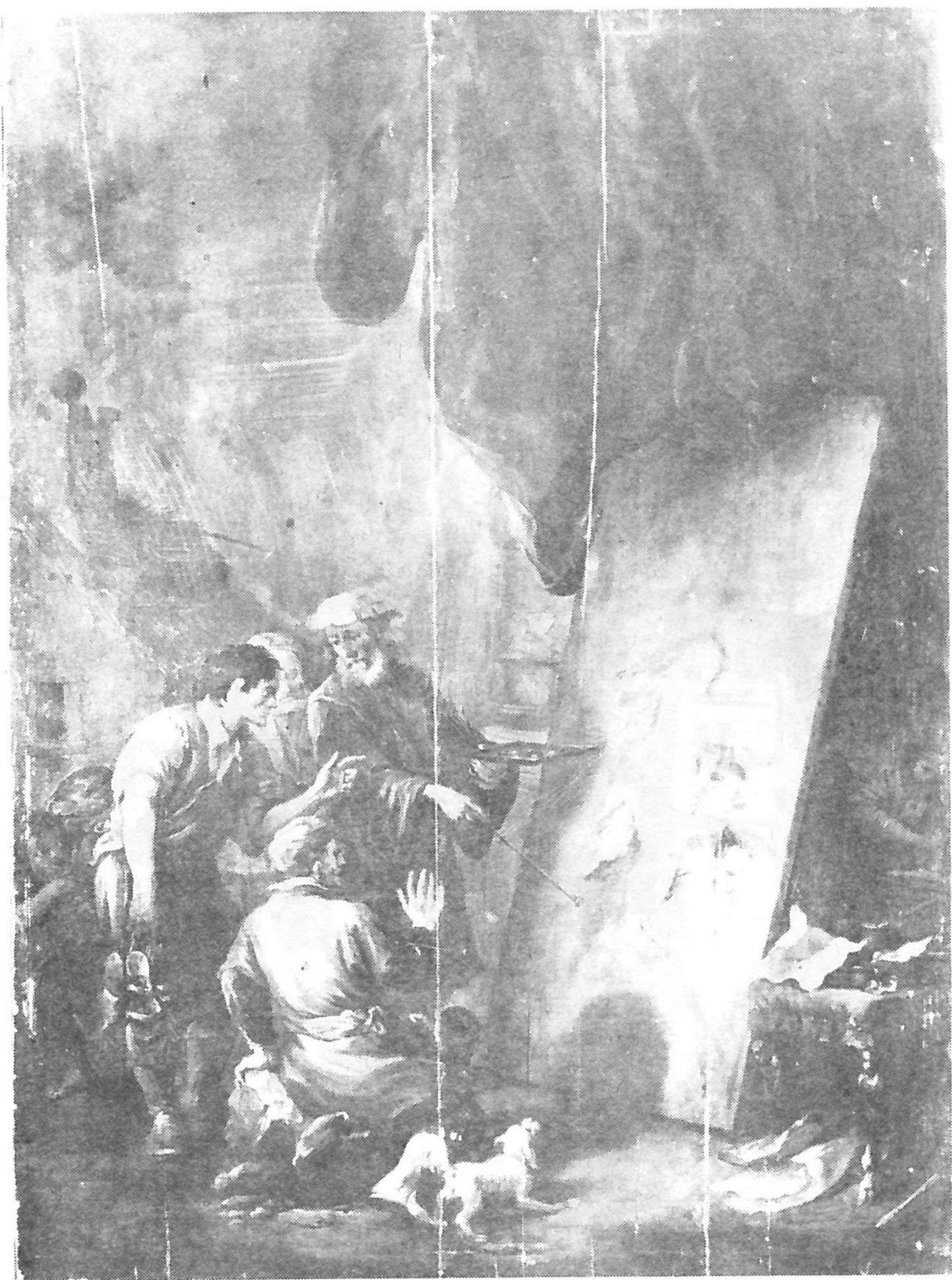
„In dem Jahr Hundstagen hat die mit dem Jahr die Hundstagen nicht beizulegen.“

Spezialbibliothek
MAINZ











Michel als Laotseon

im Kampfe mit der Diplomatie.





JOHN BULL STRANGLED BY £. s. d.



A de Pressa e Rev. 43

2014-2015-2016-2017-2018-2019-2020-2021-2022-2023-2024-2025-2026-2027-2028-2029-2030-2031-2032-2033-2034-2035-2036-2037-2038-2039-2040-2041-2042-2043-2044-2045-2046-2047-2048-2049-2050-2051-2052-2053-2054-2055-2056-2057-2058-2059-2060-2061-2062-2063-2064-2065-2066-2067-2068-2069-2070-2071-2072-2073-2074-2075-2076-2077-2078-2079-2080-2081-2082-2083-2084-2085-2086-2087-2088-2089-2090-2091-2092-2093-2094-2095-2096-2097-2098-2099-2100-2101-2102-2103-2104-2105-2106-2107-2108-2109-2110-2111-2112-2113-2114-2115-2116-2117-2118-2119-2120-2121-2122-2123-2124-2125-2126-2127-2128-2129-2130-2131-2132-2133-2134-2135-2136-2137-2138-2139-2140-2141-2142-2143-2144-2145-2146-2147-2148-2149-2150-2151-2152-2153-2154-2155-2156-2157-2158-2159-2160-2161-2162-2163-2164-2165-2166-2167-2168-2169-2170-2171-2172-2173-2174-2175-2176-2177-2178-2179-2180-2181-2182-2183-2184-2185-2186-2187-2188-2189-2190-2191-2192-2193-2194-2195-2196-2197-2198-2199-2200-2201-2202-2203-2204-2205-2206-2207-2208-2209-2210-2211-2212-2213-2214-2215-2216-2217-2218-2219-2220-2221-2222-2223-2224-2225-2226-2227-2228-2229-2230-2231-2232-2233-2234-2235-2236-2237-2238-2239-2240-2241-2242-2243-2244-2245-2246-2247-2248-2249-2250-2251-2252-2253-2254-2255-2256-2257-2258-2259-2260-2261-2262-2263-2264-2265-2266-2267-2268-2269-2270-2271-2272-2273-2274-2275-2276-2277-2278-2279-2280-2281-2282-2283-2284-2285-2286-2287-2288-2289-2290-2291-2292-2293-2294-2295-2296-2297-2298-2299-2300-2301-2302-2303-2304-2305-2306-2307-2308-2309-2310-2311-2312-2313-2314-2315-2316-2317-2318-2319-2320-2321-2322-2323-2324-2325-2326-2327-2328-2329-2330-2331-2332-2333-2334-2335-2336-2337-2338-2339-2340-2341-2342-2343-2344-2345-2346-2347-2348-2349-2350-2351-2352-2353-2354-2355-2356-2357-2358-2359-2360-2361-2362-2363-2364-2365-2366-2367-2368-2369-2370-2371-2372-2373-2374-2375-2376-2377-2378-2379-2380-2381-2382-2383-2384-2385-2386-2387-2388-2389-2390-2391-2392-2393-2394-2395-2396-2397-2398-2399-2400-2401-2402-2403-2404-2405-2406-2407-2408-2409-2410-2411-2412-2413-2414-2415-2416-2417-2418-2419-2420-2421-2422-2423-2424-2425-2426-2427-2428-2429-2430-2431-2432-2433-2434-2435-2436-2437-2438-2439-2440-2441-2442-2443-2444-2445-2446-2447-2448-2449-2450-2451-2452-2453-2454-2455-2456-2457-2458-2459-2460-2461-2462-2463-2464-2465-2466-2467-2468-2469-2470-2471-2472-2473-2474-2475-2476-2477-2478-2479-2480-2481-2482-2483-2484-2485-2486-2487-2488-2489-2490-2491-2492-2493-2494-2495-2496-2497-2498-2499-2500-2501-2502-2503-2504-2505-2506-2507-2508-2509-2510-2511-2512-2513-2514-2515-2516-2517-2518-2519-2520-2521-2522-2523-2524-2525-2526-2527-2528-2529-2530-2531-2532-2533-2534-2535-2536-2537-2538-2539-2540-2541-2542-2543-2544-2545-2546-2547-2548-2549-2550-2551-2552-2553-2554-2555-2556-2557-2558-2559-2560-2561-2562-2563-2564-2565-2566-2567-2568-2569-2570-2571-2572-2573-2574-2575-2576-2577-2578-2579-2580-2581-2582-2583-2584-2585-2586-2587-2588-2589-2590-2591-2592-2593-2594-2595-2596-2597-2598-2599-2600-2601-2602-2603-2604-2605-2606-2607-2608-2609-2610-2611-2612-2613-2614-2615-2616-2617-2618-2619-2620-2621-2622-2623-2624-2625-2626-2627-2628-2629-2630-2631-2632-2633-2634-2635-2636-2637-2638-2639-2640-2641-2642-2643-2644-2645-2646-2647-2648-2649-2650-2651-2652-2653-2654-2655-2656-2657-2658-2659-2660-2661-2662-2663-2664-2665-2666-2667-2668-2669-2670-2671-2672-2673-2674-2675-2676-2677-2678-2679-2680-2681-2682-2683-2684-2685-2686-2687-2688-2689-2690-2691-2692-2693-2694-2695-2696-2697-2698-2699-2700-2701-2702-2703-2704-2705-2706-2707-2708-2709-2710-2711-2712-2713-2714-2715-2716-2717-2718-2719-2720-2721-2722-2723-2724-2725-2726-2727-2728-2729-2730-2731-2732-2733-2734-2735-2736-2737-2738-2739-2740-2741-2742-2743-2744-2745-2746-2747-2748-2749-2750-2751-2752-2753-2754-2755-2756-2757-2758-2759-2760-2761-2762-2763-2764-2765-2766-2767-2768-2769-2770-2771-2772-2773-2774-2775-2776-2777-2778-2779-2780-2781-2782-2783-2784-2785-2786-2787-2788-2789-2790-2791-2792-2793-2794-2795-2796-2797-2798-2799-2800-2801-2802-2803-2804-2805-2806-2807-2808-2809-2810-2811-2812-2813-2814-2815-2816-2817-2818-2819-2820-2821-2822-2823-2824-2825-2826-2827-2828-2829-2830-2831-2832

Quartals-Leiden.

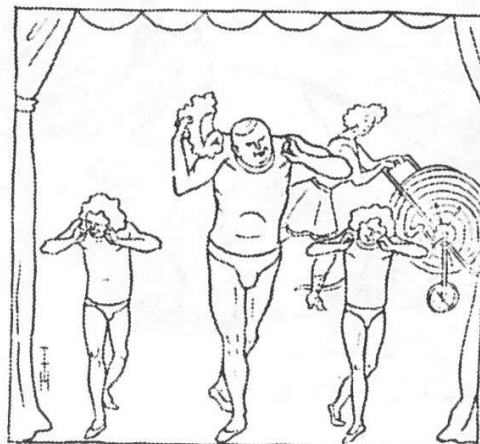
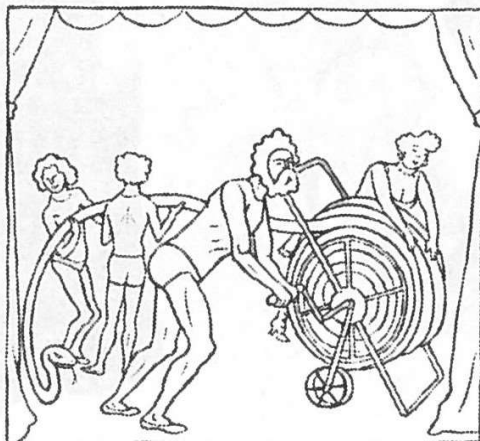
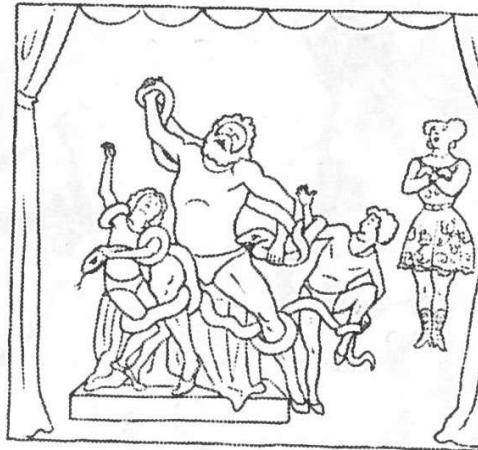
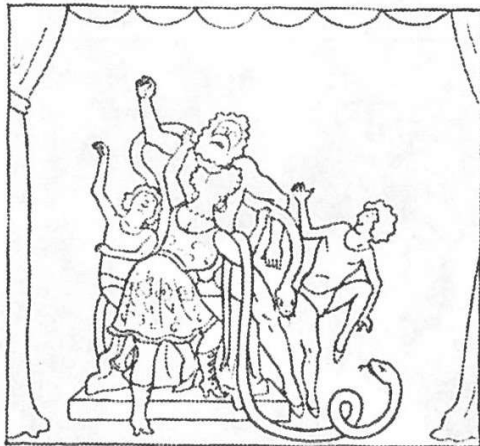
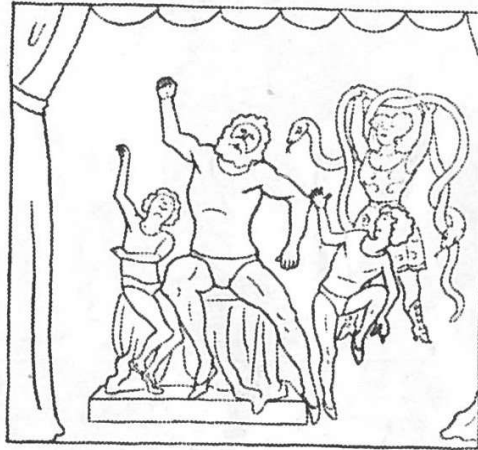
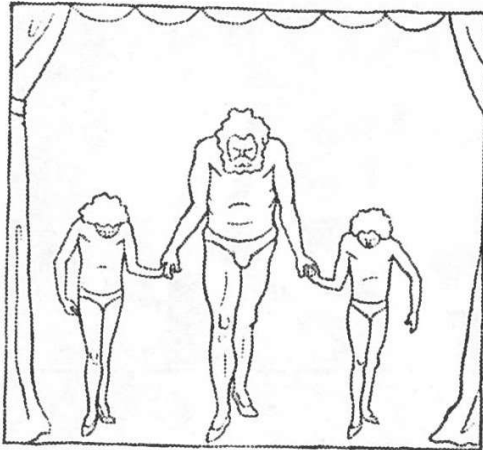


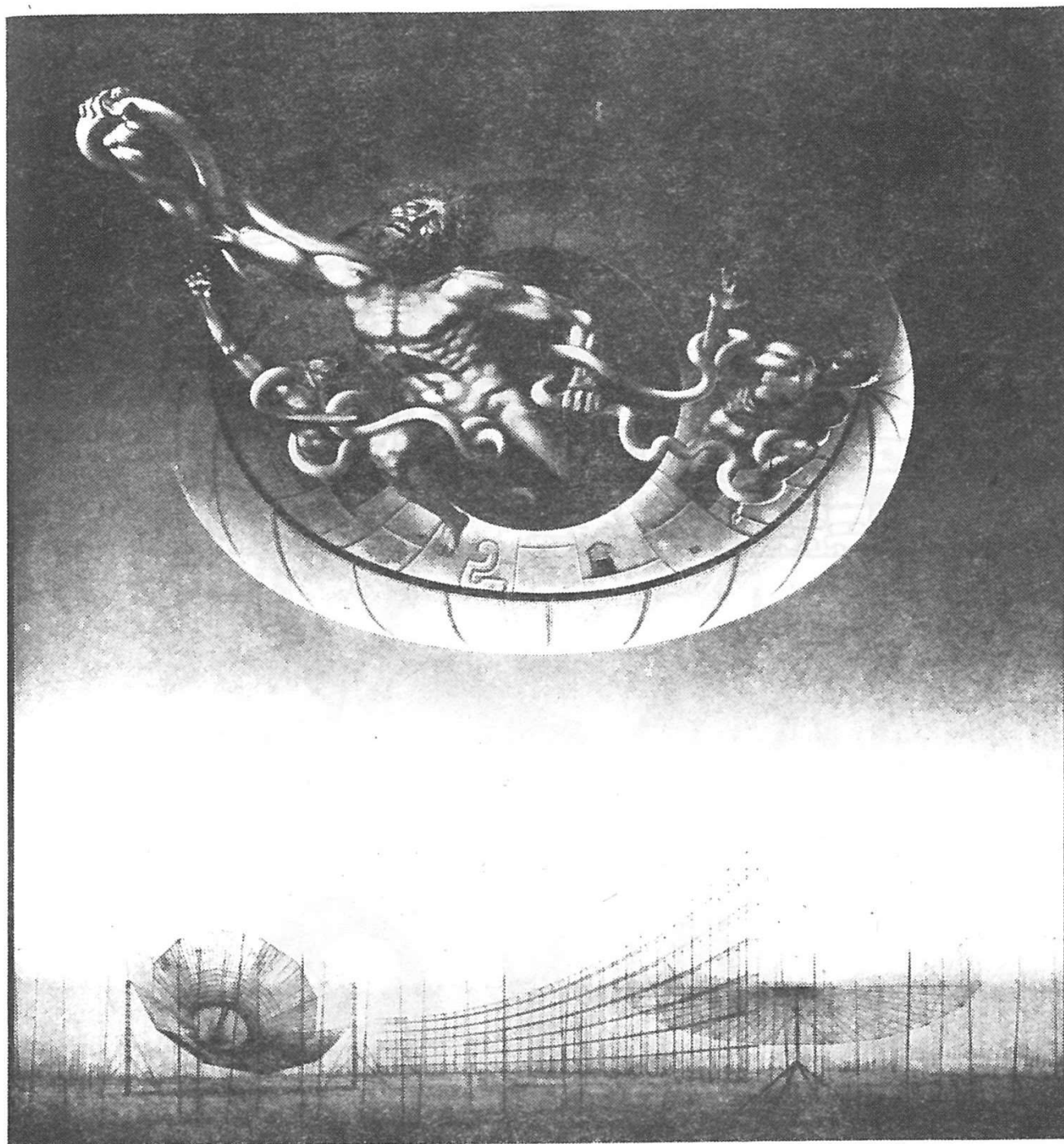
Der welt- und kaiserstädtische Pöbelsch.

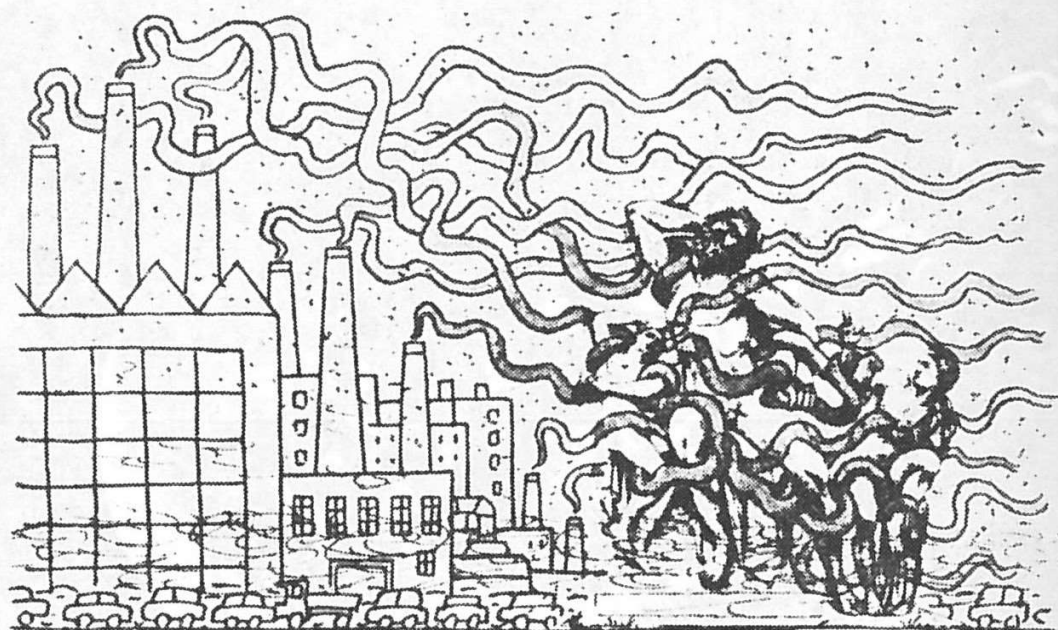
Laokoon naieho xioletti.



THE THREE LAOKOONS. SCHLANGENDRESSUR-AKT.



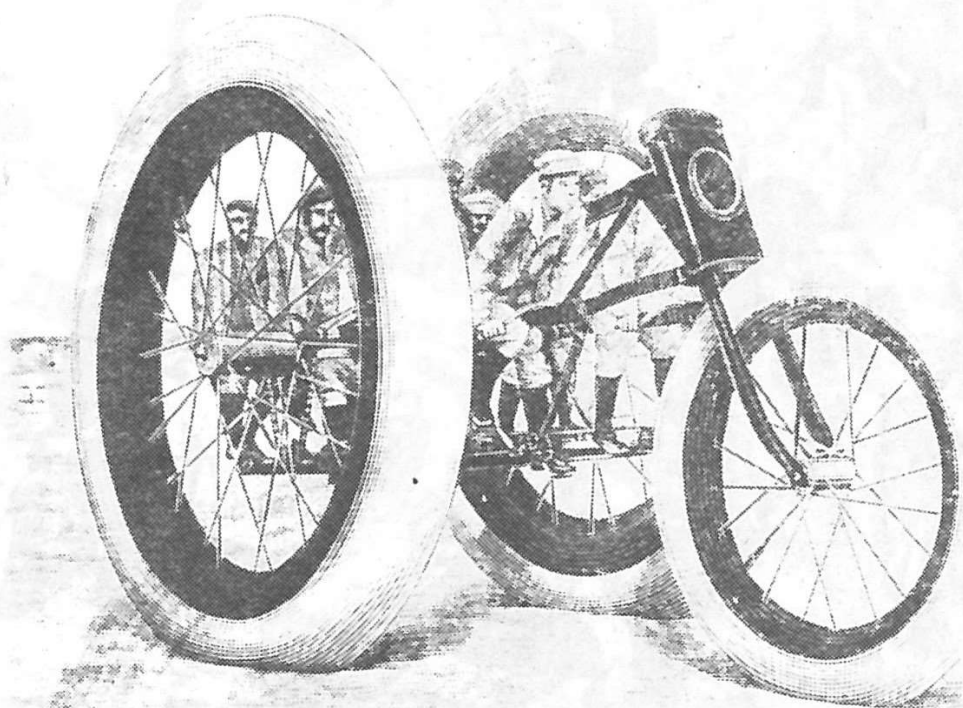




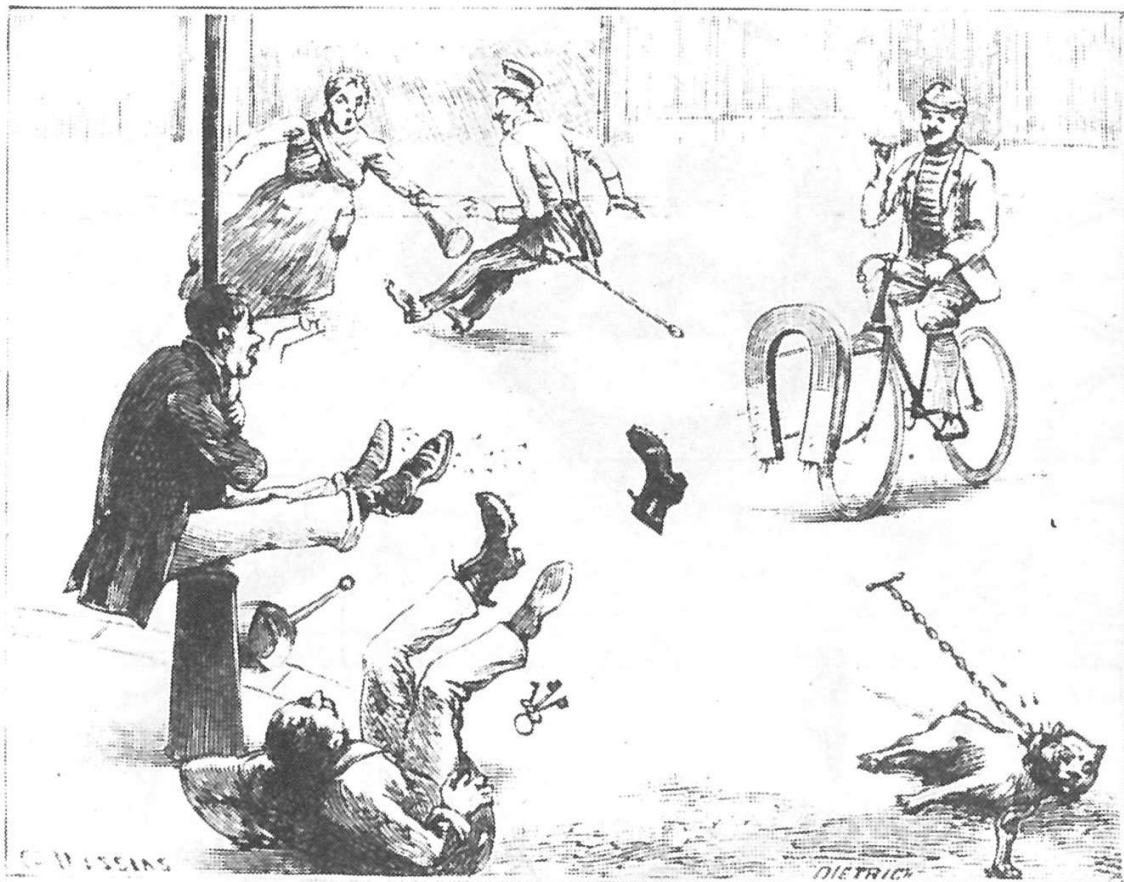
Zdeněk Žaček



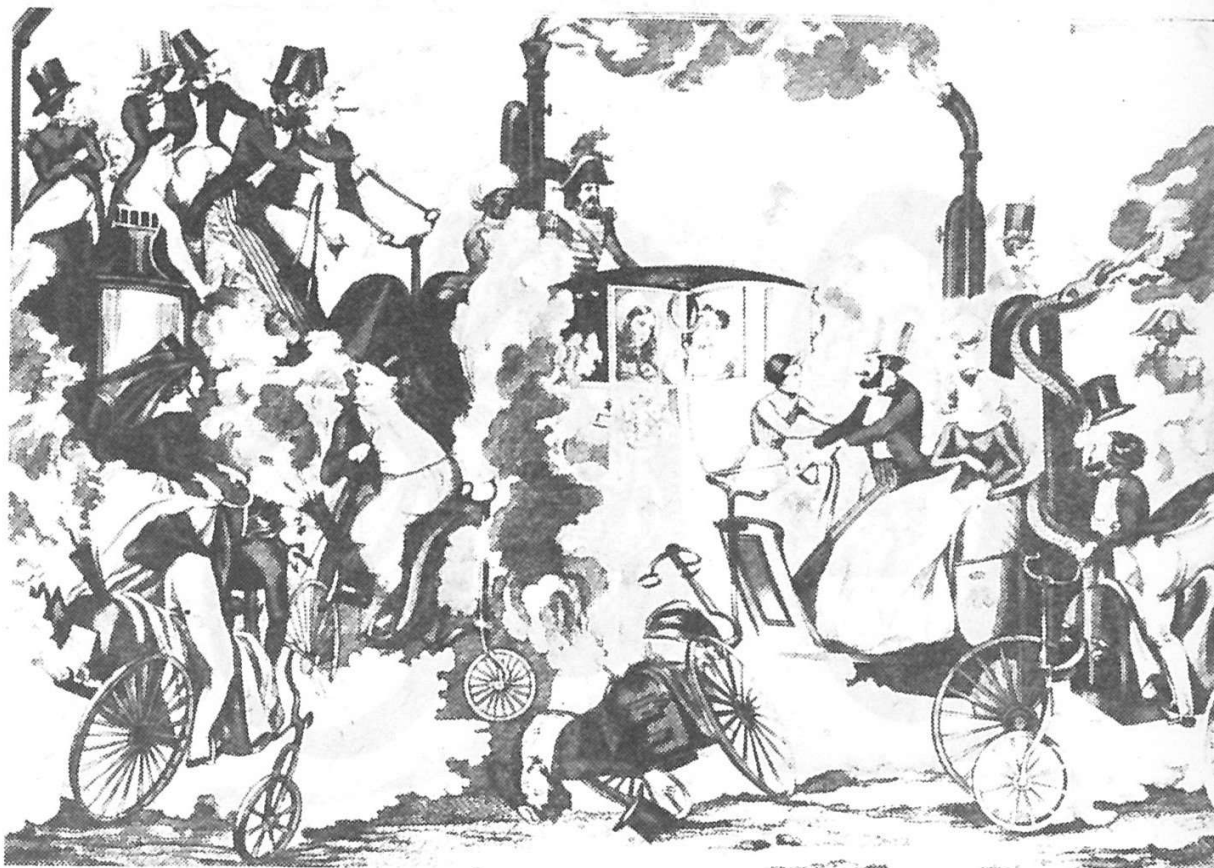
22



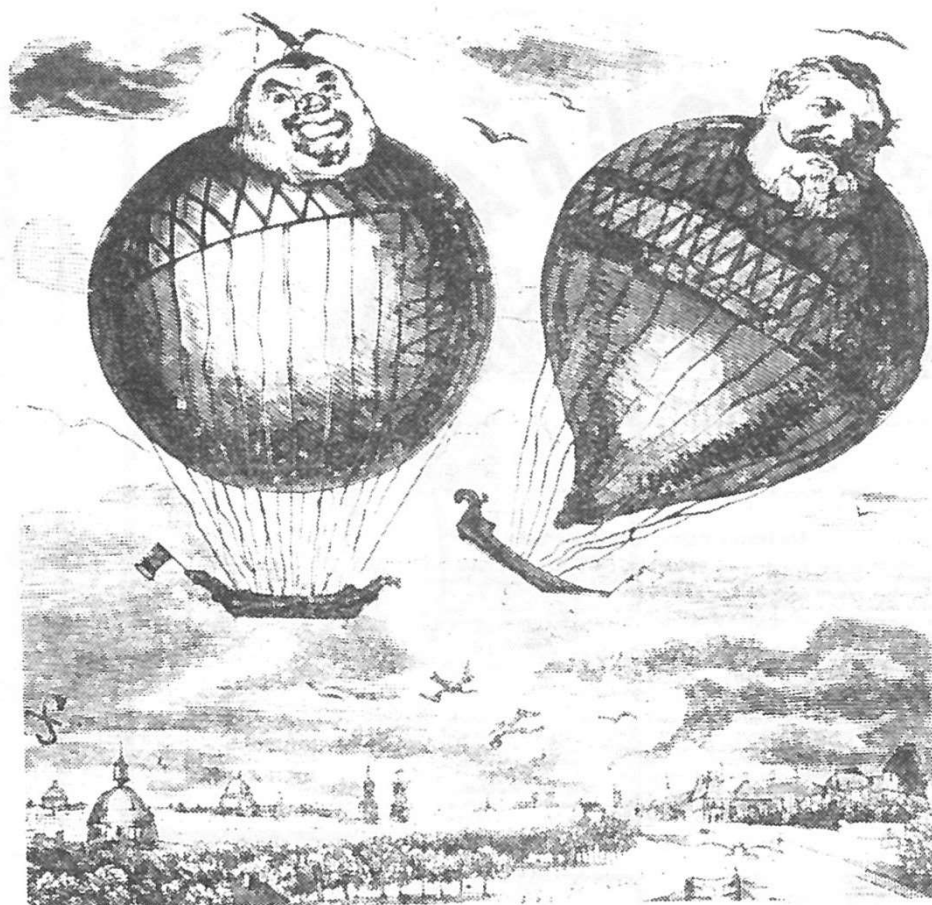
23



24



25



26



27



Rozhledy a úvahy časové

„Novějších objevů moderní techniky a přírodovědy s zvláštním zřetelem na vzduchoplavbu.“

Redakce: Hlavní v. Finger. — Korespondent: profesor v. akademie profesor. divadlo.

Organ „Musea vynálezu pro Čechy, Moravu a Slezsko“.

Našemu čtenářstvu!

Vydávám pravidlo čísla našeho časopisu zároveň podávám našemu čtenářstvu a veřejnosti stručný obsah čísla a uvažuje přičiny, které přiměly nás k vydání podobného listu vůbec. Časopis *EPOCH* žije na pozemcích vědy a umění, které vstoupily do nového věku. Rozhledy a časové úvahy druhu romantického stávají se nyní s články čistě odbornými, zejména ze vzduchoplavby.

Věnujeme včas vzduchoplavbě v první řadě naší pozornost.

Již v prvním čísle našeho časopisu, stala se zmínka o tom, jakým způsobem můžeme vyplnit mezeru dlouho stávající v našem písemnictví. Vytvořili jsme totiž jako hlavní cíl udržování zájmu pro vzduchoplavbu způsobem přímým — systematickým.

Naznačili jsme dříve, že list náš poskytuje hudebním přátelům vzduchoplavby nenahraditelný zdroj k seznamování se s touto vědou a uměním. List náš seznamuje bude čtenářstvo i s dějiny vzduchoplavby a podává problémy z vesměs odvětví vzduchoplavby, o jejich nejpravděpodobnější správnosti a řešení rozhodnutí bude zvláštní anketa na základě čistě věcné a nestranné.

Mimo zde uvedené pěstovatelé se budou střídat články ze vzduchoplavby obsahu různého, statě o nových aparátch aerostatických i dynamických, pojednání z meteorologie, fyziky, inženýrské techniky, strojínictví, fotografie, elektrotechniky atd.

28

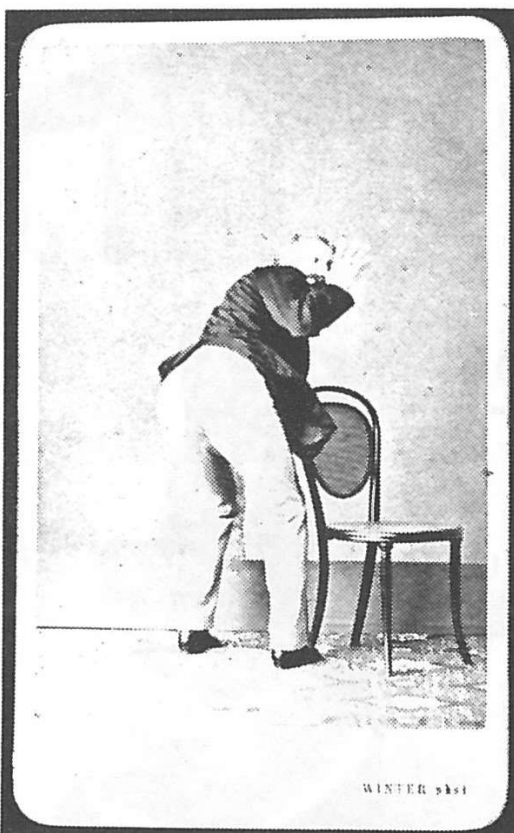


LAURIN & KLEMENT AKC.
TOVÁRNA AUTOMOBILŮ SPOL.
V MLADÉ BOLESLAVI

29



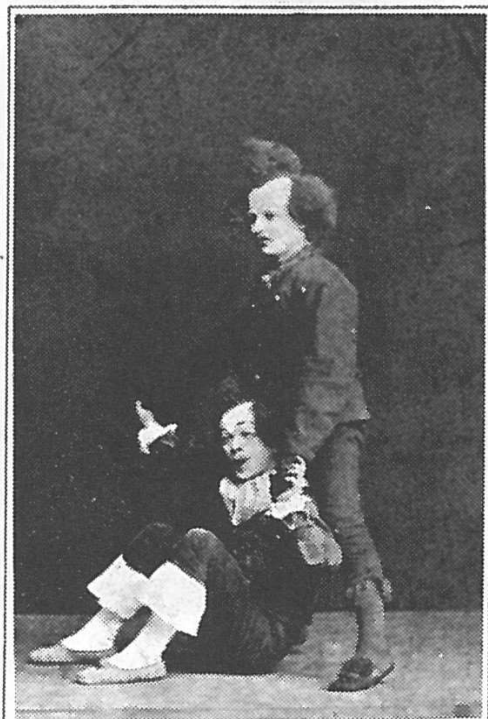
ŽENSKÝ PŘÍKLADY KOSTYMY



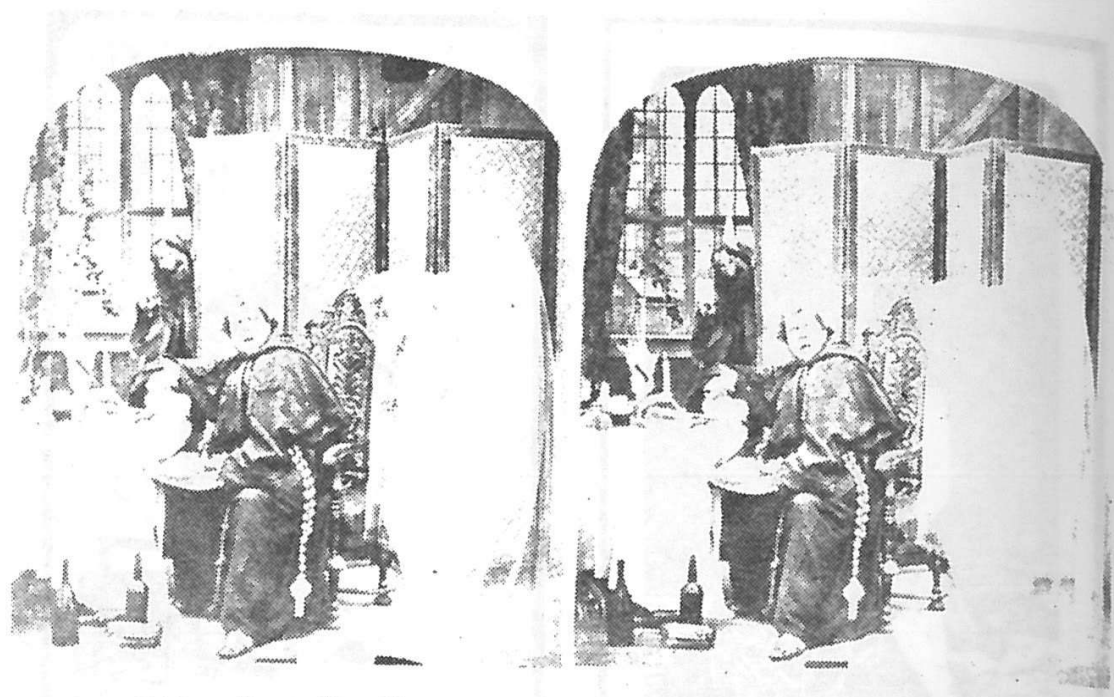
WINTER POKY

30 31

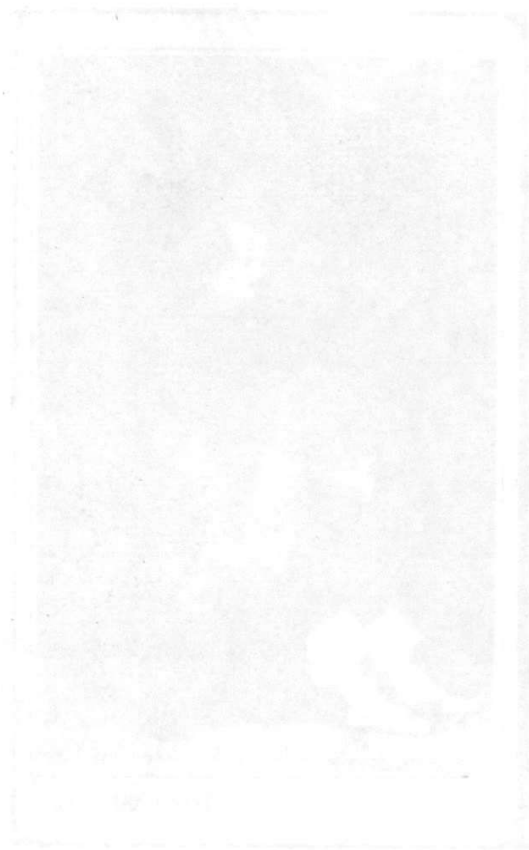
32



ŽÁK & RACHOTA.



33





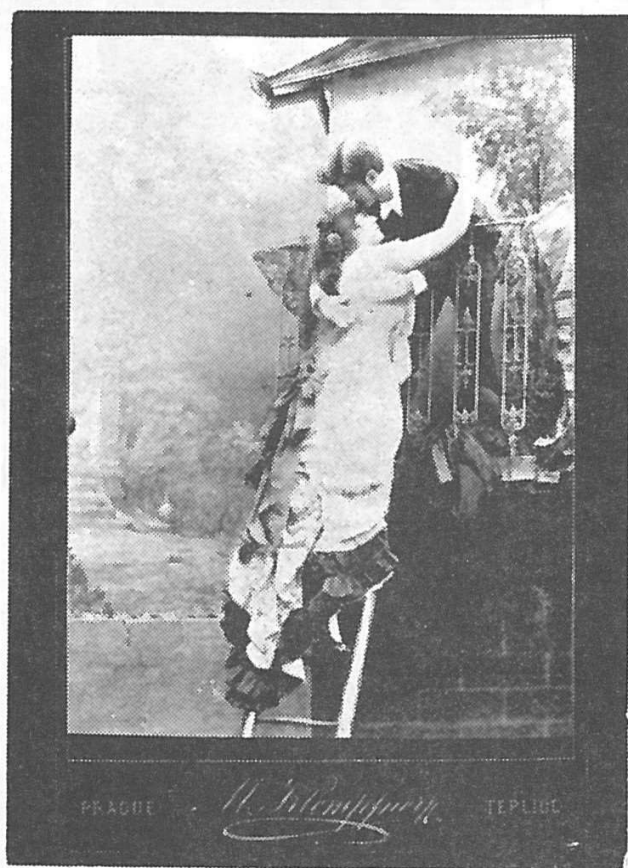
64. Mög' dein Bemühen Erfolg auch finden,
Sich deine Braut mit dir verbinden.







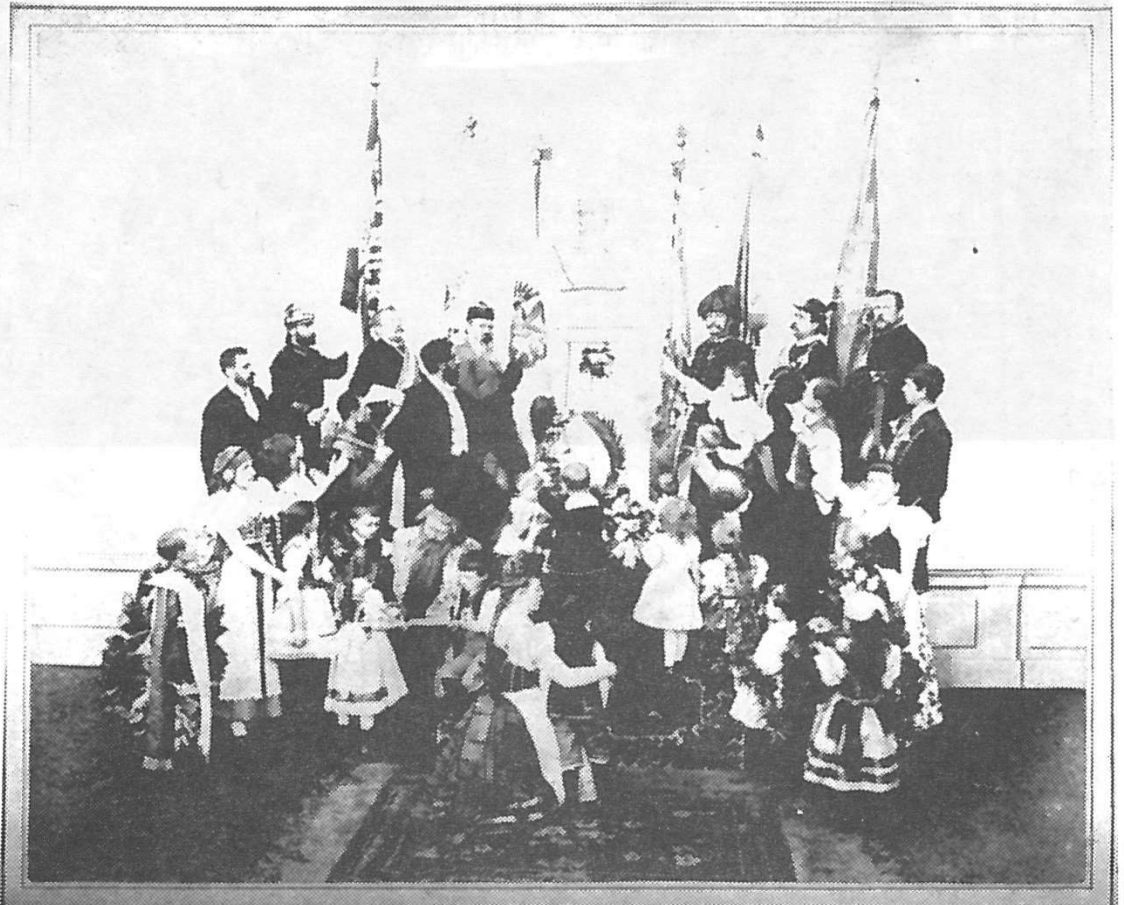
37



38



39



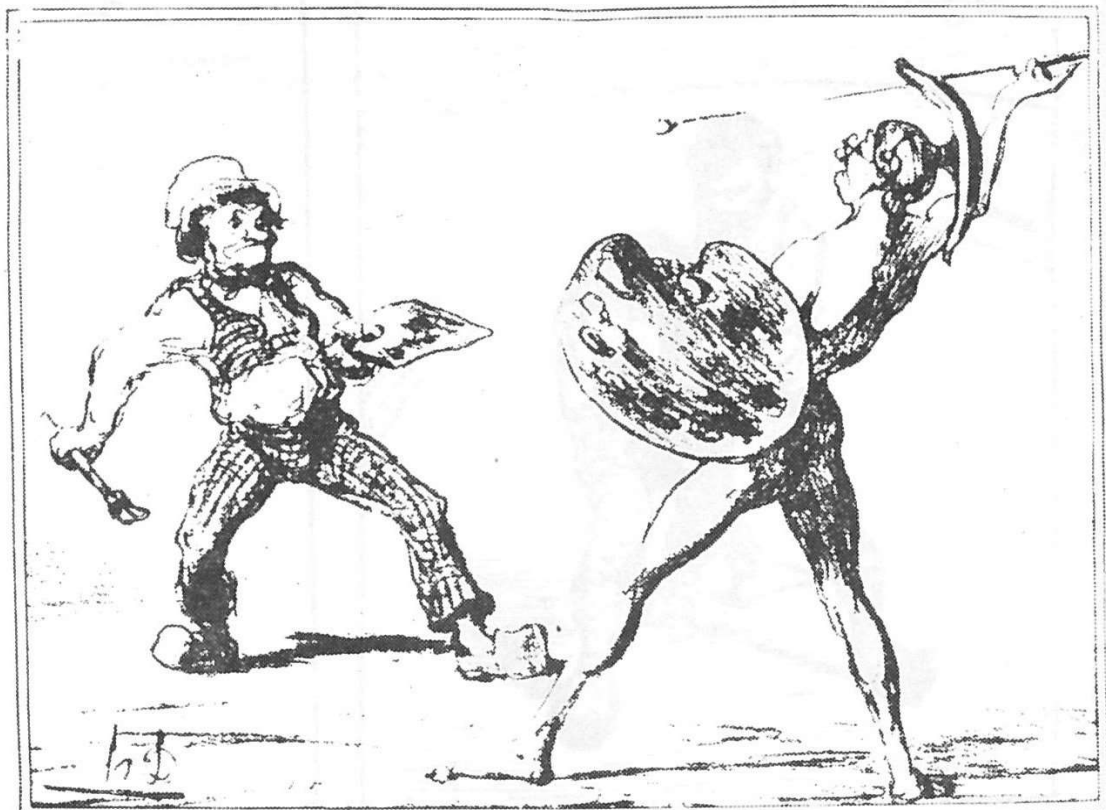
40



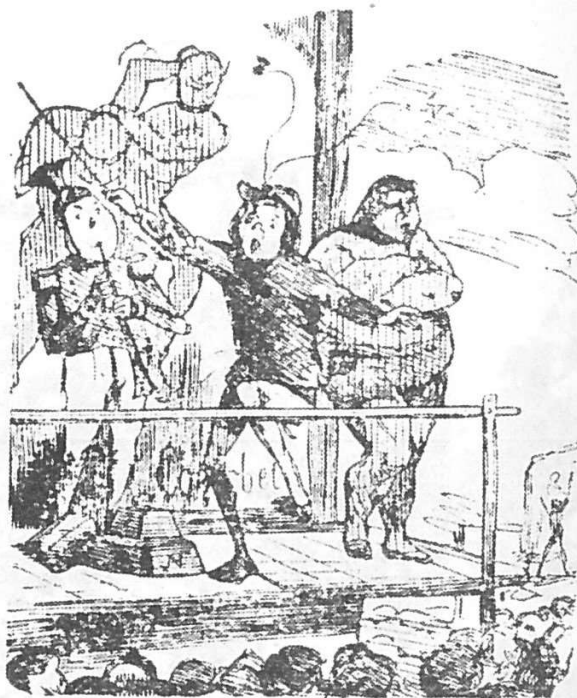


42

SIN, DEATH and the DEVIL.



43



44a

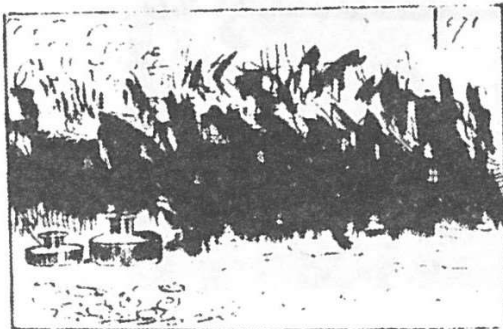


44b



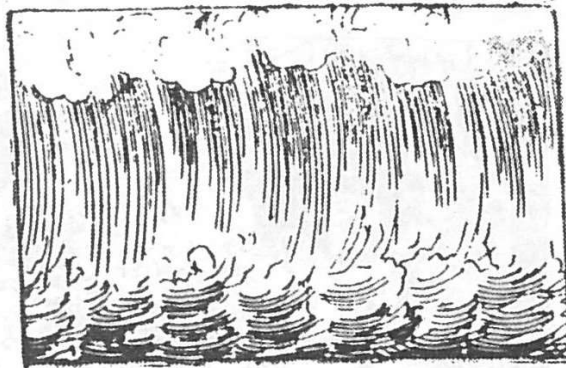
Vue de Roquefort, par Courbet.

Personne ne saurait persiller le fromage avec plus de goût que notre grand Courbet. La tranche de fromage est tout un poème.



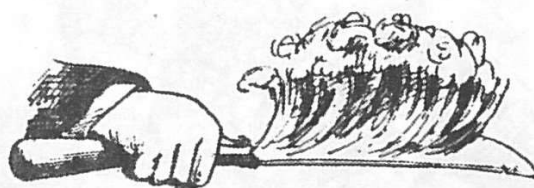
Courbet.

Mer orangeuse — on vient d'y jeter l'ancre.



UNE TROMBE.
Audaces tromba juvat

45401



N. — LA VAGUE, PAR COURBET
l'espérance est de vous offrir une tranche de cette peinture légère....



46



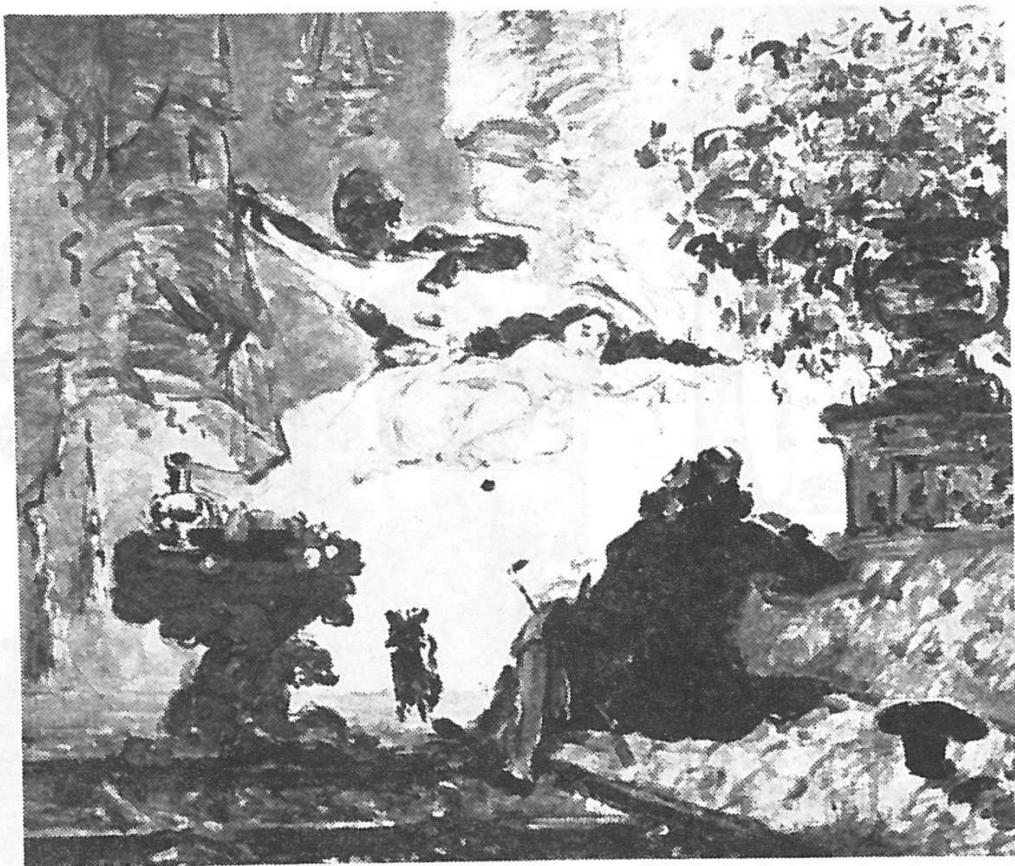
1428

47



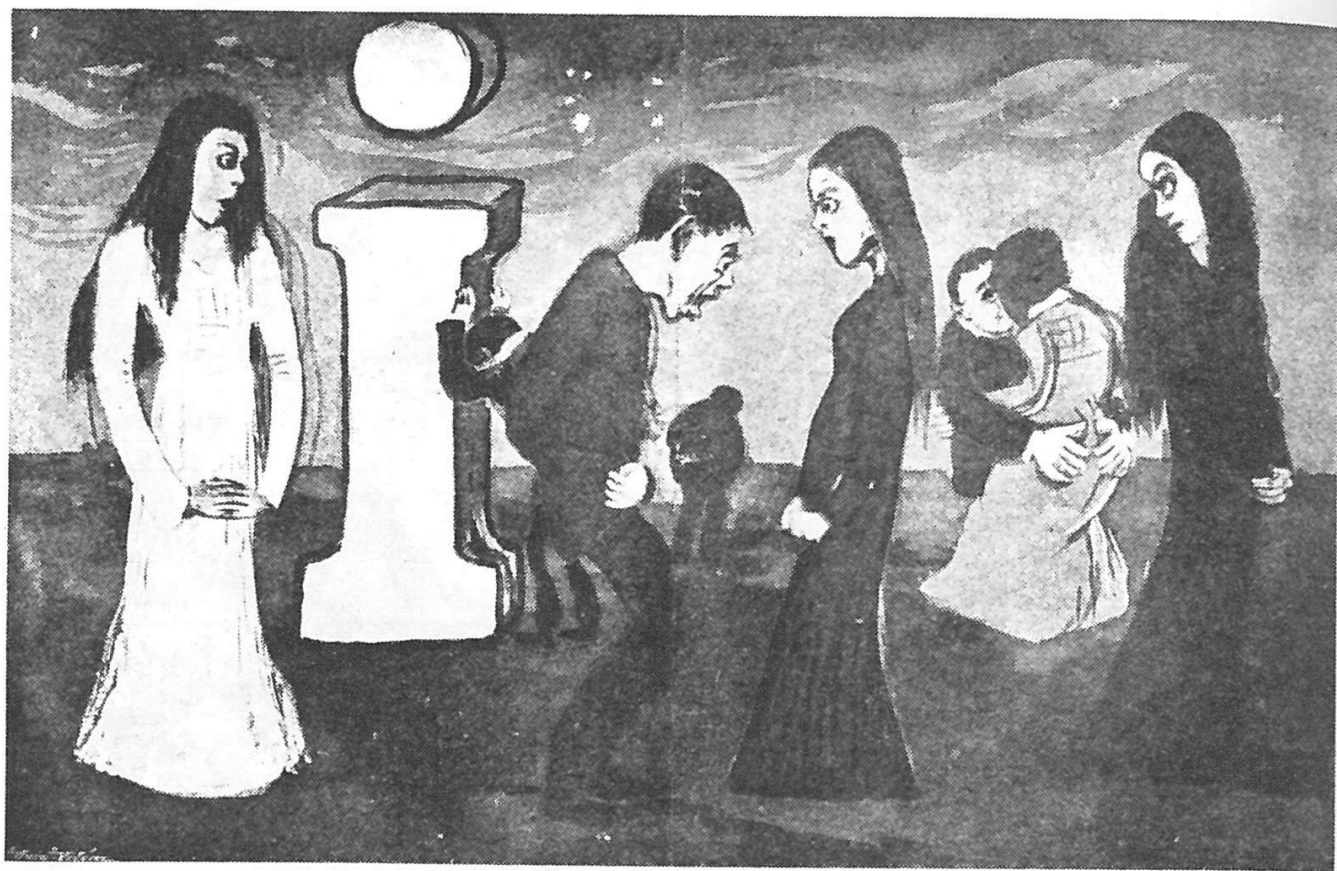
48

49



50





Původní zprávy Venouška Dolejša.

Výstava spolku „Manes“.

Už před léty zjistil ve mně náš domovník „smysl pro tak zvané výtvarné umění“. Bylo to, když jsem ho v průjezdu vymaloval s červeným nosem, a tenkrát mě ukrutně seřezal, z čehož jsem si nic nedělal, dobře věda, že tomu ani největší umělci neujdou od kritiky. To jsem jen chtěl podotknout vzhledem k tomu, že mám dostatečnou prápravu a smysl pro práce výtvarnické.

Spolek „Manes“ vystavuje ve své budově pod Petínem, která je trochu malá, protože tyto obrazy potřebují, aby se na ně koukalo z dálky. Čím dál od nich, tím lepší.

Jak jsem vešel dovnitř, tak jsem se hned



3.



brozně ulek' té velké bílé hlavy. Jistě to byl velký člověk, co mu takhle hlava patřila, ale byla tuze hrky udělaná, a moc jsem se divil, že ten sochař, co ji dělal, z ní dostal čtyřku. Povidal jsem to tomu pánovi, co tam hlídá, a on mi sdělil, že je to od Rodina, a ta čtyřka, to

že je číslo, abych mohl najít v katalogu, co to představuje. Poděkoval jsem se za poučení a pokračoval jsem v prohlížení. Hned vpravo

je sál, co je moc obrazů ale někdo nejspíš při kupování je přeházel, protože jsem nemohl najít čís. 1., 2. a 3., od pana Muncha, co maluje obrazy jen tak. Když jsem je našel, tak se mi nejvíce líbila „Žena s dlouhými vlasy“, čís. 3. a vzpomněl jsem si, že jsem jednou takle namaloval sousedovic Jálu, tu, co je zrzavá, červenou hlínkou na zed a dva dny jsem nesměl z domu. Potom jsem četl

v katalogu číslo 5 a 6 „Osel, Vlastní podobizna“, tak jsem ho našel, a byl opravdu hezky vypořádán. Když jsem sešel, že číslo 10. a 11 je zase na docela jiném konci sálu, tak jsem si pomyslel, že to je asi proto, tak nepořádně sestavené, aby se tam každý dýl zdržel hledáním, protože tam přijde za den málo lidí, a tímto způsobem se docílí, že tam pořád někdo je. Protože mi pan učitel ukázal rozkaz za trest napsat „Nemám psát do hlavy“, neměl jsem čas se zhlédnout a prohlížel jsem jen



„Osel, Vlastní podobizna“



„Za je Jan“



„Za je Jan“

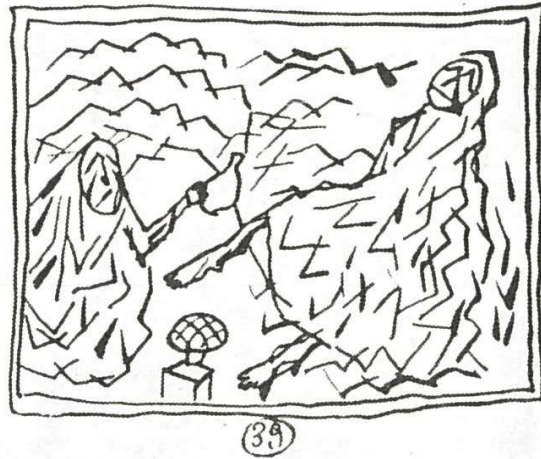
tek“ z obrazů školních dětí. Zhlédl jsem obraz čís. 13, tak jsem hledal v katalogu

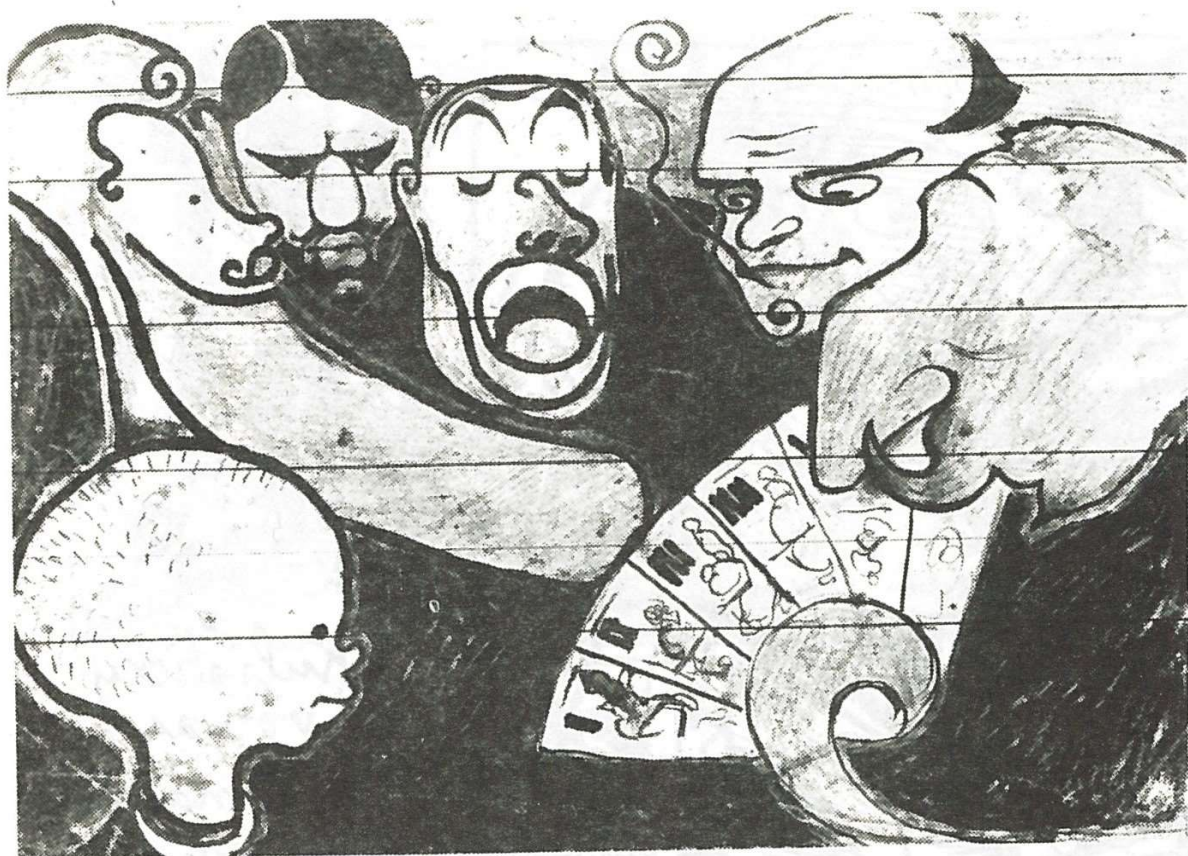
a shledal jsem, že ho maloval od nás ze třídy Fila, ale ten má vždy trojku z kreslení a já jedničku. Pomyslel jsem si, že je to protěke, když vystavují jeho výkres a ne můj. Potom tam vystavoval ještě jeden školák č. 10, a sice pána, jak by vypadal, kdyby dostal sbítenici. Ještě tam také byl z mramoru „Portrét dítěte“, se sepiatými rukama a prosebným pohledem, jakoby chtěl říci: „Kam jsem se to dostal?“ Ten

byl od sochaře pana Meštrovice, který tam měl ještě jednu sochu vprostřed sálu. Je to taková ženská, jako se ukazovala na Karlově náměstí za rohat. Nemá rukou ani nohou a jmenuje se „Vzpomínání“, protože asi vzpomíná, jak byla krásná, než ji takhle zmrazili. Krásnou mocnou barvou mne upoutal obraz čís. 33 od pana Kratochvíla. Připomněl mi písničku, kterou zpívala mně naše kuchta: „Nebe bylo jako šmolka atd.“ Zvláštní pokojíček má pro své obrazy pan Nejedlý. Jsou tam také dvě dámská poprsí od sochaře pana Kafky. Díval jsem se na čís. 28 do katalogu, kdo to jest, a shledal jsem, že někdo ke zkratce sleč. E. D.

mi tužkou připsal estinnová. Set jsem tedy k slečně v pokladně, co ji znám s Ferdinandy a co mi katalog prodala, a stěžoval jsem si, jak se může někdo opovážit napsat





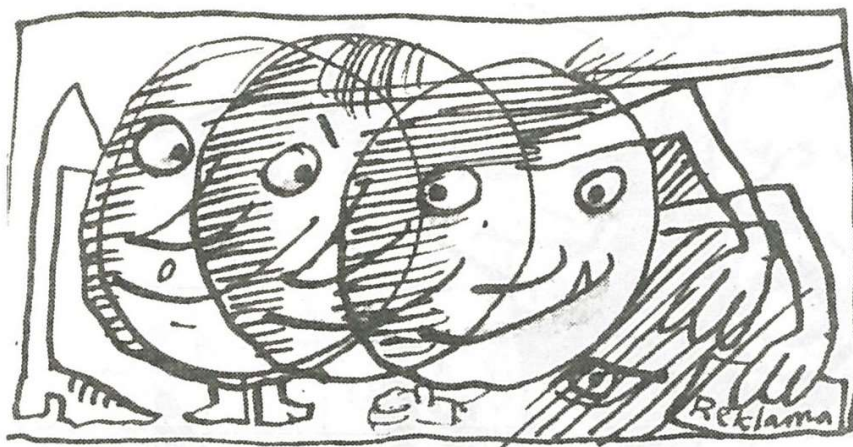


54



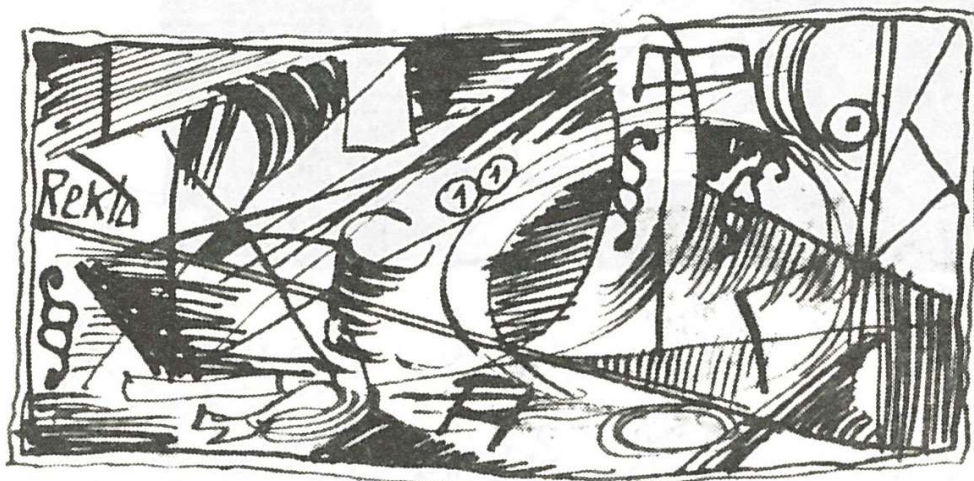
55

Portrait of a Man 1901



Futuristický
portrét
Brichty,
Geistliche
a
Hollmana.

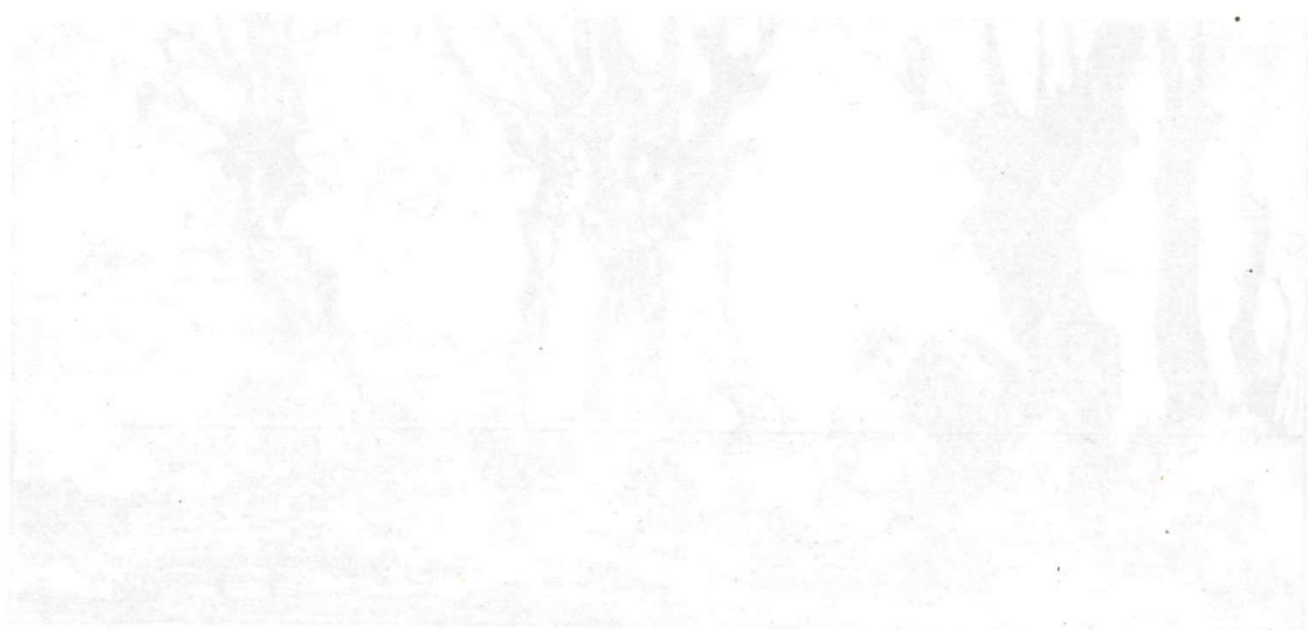
56



Kubistický
vobraz:
Hollmanův
sond a
Brichtou.

57





Přehled dosud vyšlých sborníků ze symposií konaných v Plzni
od roku 1981

- 1981 Historické vědomí v českém umění 19. století
Ústav teorie a dějin umění ČSAV, Praha 1981
(Uměnovědné studie III)
- 1982 Město v české kultuře 19. století
Národní galerie v Praze 1983
(Studie a materiály 1)
- 1983 Divadlo v české kultuře 19. století
Národní galerie v Praze 1985
(Studie a materiály 2)
- 1984 Povědomí tradice v novodobé české kultuře
(Doba Bedřicha Smetany)
Národní galerie v Praze 1988
(Studie a materiály 3)
- 1985 Průmysl a technika v novodobé české kultuře
Ústav teorie a dějin umění ČSAV, Praha 1988
- 1986 Člověk a příroda v novodobé české kultuře
Národní galerie v Praze 1989
(Studie a materiály 5)
- 1987 Proudý české umělecké tvorby 19. století
Sen a ideál
Ústav teorie a dějin umění ČSAV, Praha 1990
- 1988 Prameny moderní kultury
Národní galerie, Praha 1988 (2. sv.)