

Marginalia Historica

Časopis pro dějiny vzdělanosti a kultury

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra dějin a didaktiky dějepisu

1_2019

Marginalia Historica

Ročník 10, číslo 1/2019

Odborný recenzovaný časopis, který se věnuje široce pojímaným dějinám vzdělanosti (včetně školství i osvěty) a komplementárně chápané kultury. Původní vědecké studie, materiálové příspěvky, recenze a zprávy se zaměřují na problematiku českých zemí nahlíženou v středoevropském a evropském kontextu. Vychází dvakrát ročně. Redakční uzávěrka 31. března a 30. září. Časopis je zařazen na Seznam recenzovaných neimpaktovaných periodik vydávaných v ČR. Webová stránka je dostupná zde: <http://kdddweb.pedf.cuni.cz>.

Peer-reviewed academic journal focused on broadly defined history of education (including schooling and adult education) as well as on culture history viewed as complementary to it. It presents original research, materials, review articles and reports reflecting Czech lands in Central European and a wider European context. The academic journal is included in the List of non-impact peer-reviewed journals published in the Czech Republic. Web page: <http://kdddweb.pedf.cuni.cz>.

Vydává/Published by

Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Katedra dějin a didaktiky dějepisu, Magdalény Retigové 4, 116 39 Praha 1.

Mezinárodní redakční rada/International Editorial Board

Christoph Boyer (Salzburg), Božena Czwojdrak (Katovice), Lukáš Fasora (Brno), Kateřina Charvátová (Praha), Tomáš Kasper (Liberec), Jiří Knapík (Opava), Tomáš Knoz (Brno), Jiří Křestán (Praha), Robert Luft (Mnichov), Elena Mannová (Bratislava), Antoine Marès (Paříž), Robert Novotný (Praha), Tomáš Pavlíček (Praha), Stanisław Pijaj (Krakov), Jiří Pokorný (Praha), Jan Šindelář (Praha), Martina Šmejkalová (Praha), Vít Vlnas (Praha)

Předsedkyně redakční rady/Editor-in-chief

Ivana Čornejová

Zástupce předsedkyně redakční rady/Deputy Editor-in-chief

Jiří Hnilica

Výkonná redakce/Executive editors

Jitka Bílková (vedoucí redaktorka), Vojtěch Čurda, Milan Ducháček, Bohuslav Rejzl

Jazyková korektura/Copyeditor

Josef Lesák

Anglické překlady/English translation by

Josef Kales

Korespondenci (příspěvky) adresujte prosím k rukám vedoucí redaktorky na adresu vydavatele či na elektronickou adresu marginalia@seznam.cz. Jednotlivé příspěvky jsou recenzovány anonymně ve spolupráci redakční rady s okruhem odborníků.

Vychází v rámci Specifického vysokoškolského výzkumu – Studentského vědeckého projektu č. 260–459 (Duchovní a kulturní pouta Evropy a lidská práva), hlavní řešitel prof. PhDr. Jiří Pokorný, CSc.

ISSN: 1804-5367

Evidenční číslo MK ČR: E 19664

Obsah

STUDIE

Gabriela DYKASTOVÁ

Listiny pražského biskupa Jana III. z Dražic a jejich obsahové členění. Příspěvek ke kanceláři pražských biskupů ve 13. století 9

Miroslav PALÁRIK

Úlohy slovenského divadelnictva v představách autoritativního režimu Slovenskej republiky v letech 1939–194535

DIDAKTICKÉ STUDIE

Hana HORKÁ – Veronika RODOVÁ

Osobnosti francouzské revoluce. Vytváření a čtení ikonického textu technikou živých obrazů 65

Jakub JIŘIŠTĚ

Edukační a komunikační koncepce filmového muzea NaFilm: Model filmové historické expozice *O nového člověka a dokonalejší lidstvo* 93

RECENZE A ZPRÁVY

Milan HLAVAČKA – Jakub RAŠKA (eds.), *Symboly doby:*

Historické eseje. (Vojtěch Kessler) 139

Ondřej BLAŽEK, *Exil pod římským nebem: proměny diskurzů českého katolického exilu v Itálii mezi roky 1948–1989.*

(Michal Pehr) 142

Janosch STEUWER, „*Drittes Reich, wie ich es auffasse*“. *Politik, Gesellschaft und privates Leben in Tagebüchern 1933–1939*.
(Vlasta Kordová) 144

Adéla ŠMILAUEROVÁ, *Bosí augustiniáni v Čechách jako objednavatelé uměleckých děl v 17. a 18. století*.
(Roman Káčerek) 148

MUZEA A VÝSTAVY

Ďdi na venkov! Výtvarné umění a lidová kultura 1800–1960
(Vojtěch Čurda) 157

KRONIKA

S Petrem Charvátem 50 + 2
(Jan Klápště) 163

Centrum vizuální historie Malach
Konference a workshop o novém přístupu a využití video databáze
Fortunoff
(Jakub Bronec) 164

V Liberci nejen o retribucích. Česko-slovensko-polské vztahy 2019
(Václav Nájemník) 167

Mittelalterrezeption in der Gegenwartskultur
(Jan Kremer) 173

Studie

Listiny pražského biskupa Jana III. z Dražic a jejich obsahové členění. Příspěvek ke kanceláři pražských biskupů ve 13. století

Episcopal Deeds Issued by John III of Dražice and their Classification. A Contribution to the Research into 13th Century Chancellery by the Prague Bishporic

Gabriela Dykastová

Abstrakt

Studie pojednává o listinách pražského biskupa Jana III. z Dražic, který v čele diecéze působil v letech 1258–1278. Za jeho episkopátu začala naplno fungovat biskupská kancelář vytvořená nejspíš již na sklonku života jeho předchůdce. Pozornost se nejprve zaměřuje na činnost kanceláře a vyhotovování listin. Stěžejní část studie pak tvoří analýza biskupských listin, které jsou rozčleněny dle svého obsahu do několika kategorií, jež jsou dále podrobně zkoumány.

Abstract

The study deals with the deeds issued by John III of Dražice, the head of the Prague diocese in 1258–1278. Though established probably during the late life of his predecessor, it was not until John's tenure that the episcopal chancellery was in regular and proper operation. The paper opens with a survey of the chancellery's daily business and diplomatic production; the main focus, however, lies in analyzing the actual episcopal documents, which have been classified according to their contents and put to further examination.

Klíčová slova

Jan III. z Dražic – pražské biskupství – biskupská kancelář – 13. století

Keywords

John III of Dražice – Diocese of Prague – Episcopal Chancellery – 13th century

Listinami pražských biskupů se z různých hledisek již zabývalo několik autorů. Fundamentální studie týkající se této problematiky pocházejí od Rostislava Nového, který v článku *Listiny pražských biskupů XI.–XIV. století* provedl základní diplomatický a paleografický rozbor listin Jana III. a v příspěvku *Pečeti pražských a olomouckých biskupů* popsal specifika Janových pečetí.¹ Biskupovy konfirmační listiny, především poté jejich stylistická stránka v souvislosti s *Formulářem biskupa Tobiáše*, jsou obsahem analytické studie Lukáše Führera *Litterae ad beneficia ecclesiastica. Sonda do fungování biskupské kanceláře na konci 13. století*.²

Biskupská kancelář sídlila při biskupském dvoře a byla centrem správy pražské diecéze.³ Její hlavní úkol spočíval ve vydávání, přijímání a archivování listin souvisejících s činností biskupství. Dle závěrů Rostislava Nového kancelář nejspíš vznikla v posledním roce episkopátu Mikuláše z Újezda, ačkoli neúspěšné pokusy o její vytvoření se objevovaly již dříve.⁴ Integrovaná a plně fungující součástí správního aparátu pražské diecéze se však stala až za Jana III. z Dražic, který zastával úřad pražského biskupa v letech 1258–1278.

¹ Rostislav NOVÝ, *Listiny pražských biskupů XI.–XIV. století (diplomaticko-správní rozbor)*, Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et historica 5, 1960; Rostislav NOVÝ, *Pečeti pražských a olomouckých biskupů (Studie ze sfragistiky přemyslovského období)*, Sborník archivních prací 1, 1960, s. 181–214.

² Lukáš FÜHRER, *Litterae ad beneficia ecclesiastica. Sonda do fungování biskupské kanceláře na konci 13. století*, Studia historica brunensia 1–2, 2013, s. 41–63. Lukáš Führer je taktéž autorem dosud nepublikované disertační práce zabývající se kancelářemi pražských biskupů ve druhé polovině 13. století; Lukáš FÜHRER, *Listina pražských biskupů v pozdním 13. století. Diplomatická analýza a její metody v době transformace*, Brno 2019. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity.

³ Obecně k dějinám správy církve v českých zemích srov. např. Zdeňka HLEDÍKOVÁ, *Svět české středověké církve*, Praha 2010; Kamil KROFTA, *Kurie a církevní správa zemí českých v době předhusitské*, Český časopis historický 3, 1904, s. 249–275; Kamil KROFTA, *Kurie a církevní správa zemí českých v době předhusitské*, Český časopis historický 1, 1906, s. 7–34; Václav VANĚČEK, *Pronikání římského a kanonického práva na území dnešního Československa od 2. pol. 9. století do 1. pol. 14. století*, Právněhistorické studie, 1966, s. 27–40.

⁴ R. NOVÝ, *Listiny pražských biskupů*, s. 141.

O chod biskupské kanceláře a o správu církevních záležitostí se starali biskupovi kaplani, kteří zároveň plnili roli biskupových úředníků. Nebylo však vyloučeno, aby měli i jiná církevní beneficia a kanovnické prebendy. V čele biskupské kanceláře stál biskupův kancléř (*cancellarius*, *pronotarius*), jenž měl jako pomocníky písaře (*notarii*). Z duchovního stavu též pocházel biskupský pokladník (*thesaurarius*).⁵

Jediným jmenovitě doloženým notářem Jana III. byl Petr Perlík, kanovník boleslavské kapituly.⁶ Notář musel být přítomen při jednáních biskupa s příjemci listin, vyhotovoval poznámky z jednání a sestavoval hrubý koncept listiny. Následně ji předal k dopracování svému pomocníkovi, ingrosátorovi, který provedl definitivní přepis listiny na pergamenové blány. Biskupský notář se někdy staral i o zpečetění a kontrolu expedice listiny k příjemci.⁷ Notář patrně sídlil ve zvláštním domě v pražském podhradí poblíž malostranského biskupského dvora, kde uchovával všechny biskupské listiny. Po požáru domu v roce 1279 či 1280 však většina konceptů listin a jiných kancelářských náležitostí z období episkopátu Jana III. zanikla.⁸ Můžeme proto pouze předpokládat, že biskupský notář

⁵ Václav Vladivoj TOMEK, *Dějepis města Prahy. Díl I.*, Praha 1855, s. 365.

⁶ R. NOVÝ, *Listiny pražských biskupů*, s. 141 zmiňuje notáře Petra Perlíka jako jediného jmenovitě doloženého notáře pražských biskupů druhé poloviny 13. století, který působil v kanceláři Jana III. z Dražic a později též v kanceláři jeho nástupce Tobiáše z Benešova (někdy též zvaného Tobiáš z Bechyně). Zmínka o biskupském notáři se nachází pouze ve třech biskupských listinách, ačkoli je pravděpodobné, že se podílel na vyhotovení více listin, protože Rostislav Nový na základě rozboru stylu písma různých písařů zmiňuje, že se Petr nejspíš podílel na sepsání devatenácti biskupských listin. R. NOVÝ, *Listiny pražských biskupů*, s. 18. Poprvé je Petr Perlík zmíněn jako biskupský notář v listině z 9. února 1264. (*Codex diplomaticus et epistolaris regni Bohemiae. Tomi V. Fasciculus primus* /dále jen CDB V/1/, Jindřich Šebánek – Sáša Dušková (eds.), Praha 1974, č. 401, s. 597–598.) V listině z 3. srpna 1268 je uveden jako notář a boleslavský kanovník. *Codex diplomaticus et epistolaris regni Bohemiae. Tomi V. Fasciculus secundus*. (dále jen CDB V/2), Jindřich Šebánek – Sáša Dušková (eds.), Praha 1981, č. 565, s. 135–137.) V poslední listině z 3. února 1271 je jmenován opět jen jako biskupský notář. (CDB V/2, č. 629, s. 236.) Zmínka o bližší nespecifikovaném notáři Petrovi se nachází v listině z 12. února 1263. V této listině je notář Petr uveden na prvním místě svědecké řady, zatímco na ostatních listinách figuruje v části listiny věnované dataci jako osoba zodpovědná za správnost vyhotovení listiny. (CDB V/2, č. 546, s. 107–108.)

⁷ R. NOVÝ, *Listiny pražských biskupů*, s. 140.

⁸ *Tamtéž*, s. 141.

již v tomto období disponoval formulářovou sbírkou, jejímž úkolem bylo usnadnit koncipování písemností.⁹ Formulářová sbírka se však zachovala až z období Janova nástupce, biskupa Tobiáše. Ve *Formuláři biskupa Tobiáše* je uvedeno pouze šest listin v původním znění, z nichž jedna se shoduje s listinou vydanou 13. února 1257 biskupem Mikulášem.¹⁰ Sáša Dušková zjistila podobnost mezi formulářem č. 24 z Tobiášovy formulářové sbírky týkající se ustanovení faráře a dvěma listinami Jana III. o jmenování plebána z 2. ledna a 9. července 1274.¹¹ Navíc poukázala na skutečnost, že všechny typy areng, jež se vyskytly v Tobiášových listinách, tvořících jádro jeho formulářové sbírky, pocházejí z listin vydaných kanceláří Jana III.¹² Tato skutečnost dokládá, že *Formulář biskupa Tobiáše* čerpal vzory i z listin předchůdců tohoto biskupa, což by nasvědčovalo skutečnosti, že kancelář disponovala formulářovou sbírkou již v období Jana III.

Většina listin byla v kanceláři sestavována formou tzv. zlistinění, což znamenalo, že vyhotovení listiny předcházelo ústní jednání mezi jejím příjemcem a biskupem jakožto vydavatelem. V některých případech, zvláště

pokud šlo o konfirmaci benefícia či o potvrzení patronátního práva, mohla být žádost o vydání příslušné konfirmační listiny podána písemně.¹³

Ačkoli většinu biskupských listin nejspíš vydal biskup osobně, tak mohl v některých případech k emisi listiny zmocnit i své úředníky. Existuje domněnka, že listinu vydanou v únoru 1268 ve Drobovicích,¹⁴ pomocí níž biskup Jan potvrdil převedení vsi k jiné faře, ve skutečnosti vydal z pověření biskupa jeho notář Petr Perlík, který je zde uveden jako svědek.¹⁵

Jan III. z Dražic používal od počátku svého episkopátu běžné zašpičatělé oválné pečete o konstantní velikosti 63 mm x 44 mm, v jejichž středu se vždy nacházel pečetní obraz, představující biskupa sedícího na bohatě zdobeném gotickém křesle s biskupskou berlou v pravé ruce a knihou přitisknutou k hrudi v levici. Někteří Janovi předchůdci i následovníci upřednostňovali variantu obrazu se stojícím biskupem či kombinovali obě varianty. Pečeti jednotlivých pražských biskupů se také lišily tím, v jaké ruce biskup držel berlu. Jan III. na pečeti seděl na bohatě zdobeném křesle, kterému z opěradel vyrůstaly dlouhé stvolky s květem.¹⁶ Kolem pečetního obrazu byl v kruhu vyhotoven opis „*sigill[um] d[e]i gra[tia] s[an]c[t]e pragen[sis] eccl[es]ie episcopi ioh[ann]is*“ a pod obrazem se nacházelo biskupovo jméno.¹⁷ Jan III. z Dražic se postaral o významný posun v biskupské sfragistice, když začal na dorso některých pečetí umisťovat sekret, malou pečeť o průměru 17 mm. Tato malá pečeť byla dle Rostislava Nového poprvé použita při pečetění Janovy listiny pro zderazský klášter rytířů řádu Božího hrobu z 24. června 1258.¹⁸ Malá pečeť se vtlačovala buď do červeného, nebo přímo do podkladového vosku. V pečetním poli sekretu byla vyobrazena rozkřídlená orlice, která (heraldicky) hleděla vlevo. Kolem pečeti se v kruhu nacházel opis „*Sigillum secretor*“. Jelikož

⁹ V roce 1264 vznikla nejstarší známá formulářová sbírka českého původu, jejímž autorem byl nejspíš mistr Wernher, notář královny Kunhuty. Sbíрка měla zřejmě sloužit církevním hodnostářům a byla vytvořena ze skutečně vydaných písemností. V dalších letech byly vydány formuláře určené pro notáře královské kanceláře. Marie BLÁHOVÁ, *Písemná kultura přemyslovských Čech*, in: Přemyslovci. Budování českého státu, Petr Sommer – Dušan Třeštík – Josef Zemlička (eds.), Praha 2009, s. 518. Z tohoto důvodu se domnívám, že v období episkopátu Jana III. existovala i formulářová sbírka sloužící biskupské kanceláři. Srov.: Vratislav VANÍČEK, *Velké dějiny země Koruny české*, sv. III., Praha – Litomyšl 2002, s. 233.

¹⁰ Sáša DUŠKOVÁ, *Formulář Tobiáše z Bechyně ve světle listin pražských biskupů*, Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity (řada historická C) 12, 1965, s. 54.

¹¹ *Tamtéž*, s. 58n. (Jde o Janovy listiny CDB V/2, č. 721, s. 377–378 a CDB V/2, č. 751, s. 414–415.)

¹² *Tamtéž*, s. 60 a 64. Sáša Dušková připomíná, že téměř všechny listiny, které se podobají Tobiášovým formulářům, byly sepsány Janovým notářem Petrem. Z tohoto důvodu usuzuje, že Petr nejspíš vytvořil nějaký soupis celých listin i základních formulí, které následně využíval při vyhotovování dalších listin. Sáša Dušková poukazuje na skutečnost, že některé formule (především arengy) byly notářem Petrem vytvořeny na základě areng užívaných v papežské a jiných biskupských kancelářích. Je proto pravděpodobné, že tato kancelářská kniha notáře Petra přešla do Tobiášovy kanceláře, kde vytvořila základ formulářové sbírky. Není však jisté, zda šlo již v době Jana III. o plnohodnotnou formulářovou sbírku či pouze o zjednodušenou kancelářskou knihu, která byla později ve formulářovou sbírku přetvořena.

¹³ R. NOVÝ, *Listiny pražských biskupů*, s. 138n.

¹⁴ CDB V/2, č. 546, s. 107–108.

¹⁵ R. NOVÝ, *Listiny pražských biskupů*, s. 140. Rostislav Nový takto usuzuje na základě studia koroborace, z níž je patrné, že Perlík přivěsil k listině pečeť a tím převzal odpovědnost za její správnost. Nový uvádí jako místo vydání Vrbovice.

¹⁶ Zdeňka HLEDÍKOVÁ, „*Lví trůn*“ na pečetích pražských biskupů, in: Čechy jsou plné kostelů. *Boemia plena est ecclesiis*. Kniha k počtu PhDr. Anežky Merhautové, DrSc., Milana Studničková (ed.), Praha 2010, s. 251.

¹⁷ R. NOVÝ, *Pečeti pražských a olomouckých biskupů*, s. 187.

¹⁸ *Tamtéž*.

se tato pečeť objevuje na různých typech listin, tak se její užití neodvíjelo podle typologie listin, ale pravděpodobně souviselo s biskupovou osobní účastí při pečetění a předání listiny příjemci.¹⁹

V průběhu episkopátu Jana III. z Dražic také došlo k významnému posunu ve vývoji písma používaného v rámci diplomatického styku. Zatímco ještě na počátku 13. století byla v biskupských listinách uplatňována okrouhlá minuskula (též zvaná diplomatická minuskula) přecházející postupně do minuskuly s kurzivními znaky, tak na počátku episkopátu Jana III. začala již zřetelně převažovat polokurzíva a od šedesátých let 13. století především gotická kurzíva.²⁰ Lze zcela souhlasit s názorem Rostislava Nového, který tento rychlý vývoj vysvětluje tím, že biskupská kancelář byla v pravidelném styku s papežskou kurií a severní Itálií, kde se již tento písemný novotvar používal. Díky tomu došlo k recepci nového typu písma i v Čechách, nejprve v přechodném tvaru polokurzívy a poté v plném tvaru gotické kurzívy.²¹ Ta se používala v biskupské kanceláři

i v následujících letech.

Listiny Jana III. z Dražic měly často velmi strohý vzhled. Nicméně některé z nich obsahují i zdobné prvky, které se vyvíjely společně s přechodem k novému typu písma. Až nezvykle dekorativní provedení můžeme nalézt u biskupské listiny pro břevnovský klášter z června 1258, kde jsou v několika slovech zvýrazněny iniciály začínajících na „N“ a kde je též levý okraj listiny ozdoben střídmou, nicméně velmi zajímavou rohovou bordurou. S výraznějším přechodem ke gotické kurzívě ustoupilo zdůrazňování iniciál a jako zdobný prvek se v listinách napříště upřednostňovaly především bordury. Přesto jsou však v biskupské kanceláři zdobné prvky užívány jen výjimečně, protože písemnosti měly především splňovat požadavky kladené na listiny úřední povahy, takže důležité bylo především dodržení formy stanovené pro psaní příslušného typu listiny a přivěšení platné biskupské pečeti.

Jméno Jana III. z Dražic se v osobě vydavatele, příjemce, svědka či jinak zainteresované osoby objevuje na 128 dochovaných listinách. Z celkového počtu biskup figuruje v pozici vydavatele v 63 listinách a v devíti královských listinách vystupuje v roli svědka. U zbytku listin je příjemcem či jinak zainteresovanou osobou.²² Nejčastějším typem dochovaných listin jsou konfirmační listiny různého typu a indulgenční listiny, méně se setkáváme s majetkovými, delimitačními, exkomunikačními, interdikčními a zmocňovacími listinami.

mar – Wien 1999, s. 97–121; D. HAVEL, *Listinné písmo v českých zemích*, s. 10. V této souvislosti upozorňuje na závěry práce Hannse Wohlgemutha, který také pro toto období potvrdil vliv papežských listin na písmo používané v jiných kancelářích. Srov. Hanns WOHLGEMUTH, *Das Urkundenwesen des deutschen Reichshofgerichts 1273–1378. Eine kanzleigeschichtliche Studie*, Köln – Wien 1973, s. 29. Kuriální vliv na tvorbu biskupských listin můžeme sledovat i v jiných zemích srov. např.: Olivier GUYOTJEANNIN, *Traces d'influence pontificale dans les actes épiscopaux et royaux français (XIII^e-XV^e siècle)*, in: *Papsturkunde und europäisches Urkundenwesen. Studien zu ihrer formalen und rechtlichen Kohärenz vom 11. bis 15. Jahrhundert*, Peter Herde – Hermann Jakobs (eds.), Köln – Weimar – Wien 1999, s. 337–364.

²² Údaje získané na základě analýzy dochovaných vydaných, přijatých a dosvědčených listin in: CDB V/1, 2, 3.

¹⁹ *Tamtéž*. Opis pečeti byl převzat ze studie Rostislava Nového.

²⁰ R. NOVÝ, *Listiny pražských biskupů*, s. 18. Dalibor Havel však upozorňuje na dílčí nepřesnosti v užívání některých pojmů v Nového studii. Jedná se především o pojem „kuriální minuskula“, který je Novým chápán jako „přechodná forma v hledání nových grafických směrů“ v období, kdy došlo ke zvýšení emise papežských listin pro pražské biskupství, viz: Dalibor HAVEL, *Listinné písmo v českých zemích na přelomu 13. a 14. století*, Brno 2008, s. 10. Hana Pátková potvrzuje rychlost vývoje listinného písma ve druhé polovině 13. století. Zároveň však také poukazuje na skutečnost, že v prostředí pražského biskupství a kapituly se vedle okrouhlé minuskuly vyskytovala již v první polovině 13. století písma se značně kurzivními znaky, což by mohlo poukazovat na brzký nástup gotické kurzívy v biskupských písemnostech. V tomto hodnocení je však Pátková opatrná vzhledem k nedostatečnému počtu dochovaných písemností z tohoto období, úzkému časovému intervalu a skutečnosti, že někteří písaři nejspíš působili i v panovnické kanceláři, což ovlivňovalo jejich styl písma. Srov. Hana PÁTKOVÁ, *Česká středověká paleografie*, České Budějovice 2008, s. 122n.

²¹ R. NOVÝ, *Listiny pražských biskupů*, s. 18. Rostislav Nový poukazuje na skutečnost, že přechod od polokurzívy ke kurzívě je dobře patrný při zkoumání listin jednoho z písařů (nejspíš šlo o biskupova notáře Petra Perlíka), který sepsal devatenáct biskupských listin. Zatímco na počátku episkopátu Jana III. psal poněkud strnulejšími tahy, tak již od konce šedesátých let psal zcela charakteristickou gotickou kurzívou. K problematice vlivu kuriálních listin na vývoj stylu listinného písma pražských biskupů též srov. Zdeňka HLEDÍKOVÁ, *Die Einflüsse päpstlicher Urkunden und Kanzleibräuche auf das Urkunden – und Kanzleiwesen der Bischöfe von Prag (prolegomena)*, in: *Papsturkunde und europäisches Urkundenwesen. Studien zu ihrer formalen und rechtlichen Kohärenz vom 11. bis 15. Jahrhundert*, Peter Herde – Hermann Jakobs (eds.), Köln – Wei-

Tabulka č. 1: Typy a funkce dochovaných listin vydaných Janem III. z Dražic

Typ a funkce listiny ^a	Počet kusů
Konfirmace obsazení benefícia	4
Protest proti obsazení benefícia	1
Konfirmace klášterní fundace	2
Konfirmace donace	9
Konfirmace usnesení pražské kapituly	1 ^b
Konfirmace a rozšíření privilegií a práv vyšehradské kapituly	4
Konfirmace prodejní listiny mezi světskými osobami a kláštéry	1
Konfirmace rozhodnutí svého předchůdce	3
Přijetí jiné církevní instituce pod biskupovu ochranu	2 ^c
Odpustkové listiny	15
Delimitační listiny	2
Zmocňovací listiny	2
Exkomunikační listiny	1
Exkomunikační a interdikční listiny s pověřením	3
Majetkové listiny	2
Majetkové listiny potvrzující příjmy jiných církevních institucí	1 ^d
Darování biskupské části desátku jiné církevní instituci	2 ^e
Řešení sporu ohledně výběru desátku	1 ^f
Korespondence s představiteli jiných církevních institucí	2 ^g
Vidimace	3 ^h
Listina vydaná v souvislosti s křížovou výpravou do Pruska	1 ⁱ
Správa diecéze v Kladsku	1 ^j
<p>a) Pokud má listina více funkcí, tak je zmíněna v samostatném řádku. Některé typy listin jsou podrobněji rozebrány v následujících podkapitolách. V opačném případě je u listiny uvedena poznámka o jejím původu.</p> <p>b) CDB V/1, č. 484, s. 717–718.</p> <p>c) CDB V/2, č. 629, s. 236; CDB V/2, č. 775, s. 447–448.</p>	

- d) CDB V/1, č. 162, s. 258–259.
e) CDB V/1, č. 209, s. 327–328; CDB V/2, č. 862, s. 582–583.
f) CDB V/2, č. 589, s. 179–180.
g) CDB V/1, č. 376, s. 558–559; CDB V/2, č. 728, s. 387–388.
h) CDB V/1, č. 448, s. 602–603; CDB V/2, č. 512, s. 58; CDB V/2, č. 867, s. 588–589.
i) CDB V/2, č. 521, s. 68–69.
j) CDB V/2, č. 572, s. 151–152.

Jmenování farářů a konfirmace obsazení beneficií

Duchovenstvo se v českých zemích jako zcela oddělená a svébytná vrstva v čele s biskupem začalo formovat po vydání *Velkého privilegia české církve* v roce 1222, které se stalo milníkem ve vztahu české církevní a světské moci.²³ Ačkoli uběhlo mnoho let mezi vydáním *Velkého privilegia* a episkopátem Jana III. z Dražic, tak ještě v průběhu vlády Přemysla Otakara II. šlo v pražské diecézi o velmi aktuální téma. Církev nadále kritizovala nedodržování svého práva na „spiritualia“, především na duchovní správu kostelů a investituru kněží ze strany světských činitelů. Původní vlastnické právo ke kostelům, které fundátorovi zaručovalo téměř neomezenou pravomoc nad fundací, se po roce 1222 mělo omezit pouze na právo patronátní. To přiznávalo původním majitelům kostelů právo a povinnost dohledu nad majetkem kostela a jeho hospodařením. Zároveň umožňovalo původnímu majiteli navrhnout (prezentovat) kněze na obsazení benefícia.²⁴ Konečné rozhodnutí o obsazení benefícia či o odvolání kněze však

²³ K problematice emancipace církve srov.: Robert ANTONÍN, *S kým se přel biskup Ondřej? K meandrům v právní krajině Čech na počátku 13. století na základě „známého“ příběhu*, in: Právní kultura středověku, Martin Nodl – Piotr Węcowski (eds.), Praha 2016, s. 45–63; Zdeněk FIALA, *Správa a postavení církve v Čechách od počátku 13. do poloviny 14. století*, Sborník historický 3, 1955, s. 64–89; Josef ŽEMLIČKA, *Spor Přemysla Otakara I. s pražským biskupem Ondřejem*, Československý časopis historický 5, 1981, s. 704–730; Josef ŽEMLIČKA, *Přemysl Otakar I.*, Praha 1990, s. 215–239.

²⁴ Církevní beneficium můžeme dle kanonického práva chápat jako právo k získání trvalého příjmu z určitého církevního majetku spojeného s konkrétním církevním úřadem. S beneficium bylo spojeno plnění úředních a správních povinností vyplývajících z tohoto úřadu. Blíže k výkladu pojmu srov.: Vojtěch VANĚK, *Rejstříky papežských desátků a možnosti jejich využití*, Český časopis historický 3, 2002, s. 500; Heslo *Beneficiát, beneficium ecclesiasticum*, in: Český slovník bohovědný, 2. díl, Praha 1916, s. 109–123; Heslo *Beneficium*, in: Theologische Realenzyklopädie, sv. V, Berlín 1980, s. 577–583.

mělo být pouze v pravomoci biskupa.²⁵ Konfirmační listiny týkající se obsazení beneficí se v pražské diecézi objevují prvně v průběhu episkopátu Jana III. z Dražic.²⁶ Listiny tohoto typu se dochovaly pouze čtyři, ačkoli měl biskup konfirmovat veškeré obsazování beneficí. Nedostatek konfirmačních listin může mimo jiné poukazovat na skutečnost, že tato problematika nebyla za episkopátu Jana III. stále ještě uspokojivě dořešena.²⁷ Tuto skutečnost též potvrzuje zpráva olomouckého biskupa Bruna ze Schauenburku z 16. prosince 1273, v níž informoval papeže o církevních poměrech v českých zemích. Mimo jiné zmiňuje i problematiku obsazování beneficí v olomoucké a pražské diecézi. Ze zprávy vyplývá, že zatímco v olomoucké diecézi již došlo k nápravě, tak v pražské je situace nadále neuspokojivá. Biskup Bruno konstatoval, že v pražské diecézi jsou církevní předpisy respektovány pouze v případě kostelů, jejichž patronem je sám král, jenž s pražským biskupem konzultuje výběr kněží, kteří od pražského biskupa přijímají „spiritualia“. Patroni ostatních kostelů nově vybrané kněze dosazují a sesazují dle své libosti. Olomoucký biskup konstatoval, že z důvodu rozsahu problému ho může pomoci vyřešit pouze papežská kurie.²⁸ V případě nesouhlasu s postupem světských činitelů sice mohl biskup proti nedovolenému obsazení benefícia protestovat, toho však dle zachovaných pramenů Jan III. využil pouze jednou v samém závěru svého episkopátu.

Z diplomatických pramenů je patrné, že kromě panovníka respektovaly požadavek na konfirmaci nového faráře biskupem i některé kláštery. Dne 25. ledna 1269 Jan III. potvrdil obsazení benefícia v Horním Slavkově, který byl pod patronátem cisterciáckého oseckého kláštera.²⁹ Dne 9. března 1272 biskup na základě návrhu od krále potvrdil příslušnost kněze Jindři-

cha k pražskému kostelu sv. Benedikta.³⁰ Patronátní právo ke kostelu měl řád německých rytířů, který se s žádostí o potvrzení obsazení benefícia nejprve obrátil na krále, jenž o konfirmaci následně požádal pražského biskupa. O dva roky později, dne 2. ledna 1274, Jan III. na žádost Miroslava, probošta chotěšovského kláštera premonstrátek, jmenoval farářem v Horních Sekyřanech jistého Hroznatu.³¹ Tentýž rok 9. července biskup na žádost probošta Petra vydal listinu, v níž ustanovil vyšehradského kanovníka Jordána farářem v pražském kostele Panny Marie u Týnského dvora.³²

Problémy s obsazováním beneficí přetrvávaly až do konce Janova episkopátu, protože 12. června 1278 biskup protestoval proti jmenování faráře Michala pro pražský kostel Panny Marie u Týnského dvora a odmítl ho konfirmovat.³³ V listině rozhodl o neplatnosti jmenování, protože Michal neměl kněžské svěcení ani se mu nedostalo od biskupa potvrzení. Situace ohledně obsazování beneficí se definitivně vyřešila až v první polovině 14. století, kdy se již zcela dovršil vývoj farní organizace, a ustálila se síť farních kostelů, díky čemuž biskupové prosadili své právo konfirmace kněží.³⁴

Tabulka č. 2: Listiny konfirmující obsazení beneficí

Datum	Obsah	Žadatel, patron benefícia	Listina
25. 1. 1269	obsazení benefícia v Horním Slavkově	osecký klášter	CDB V/2, č. 576
9. 3. 1272	obsazení benefícia v pražském kostele sv. Benedikta	král Přemysl Otakar II., patronem kostela byl však řád německých rytířů	CDB V/2, č. 654
2. 1. 1274	obsazení benefícia v Horních Sekyřanech	chotěšovský klášter	CDB V/2, č. 721

³⁰ CDB V/2, č. 654, s. 282–283.

³¹ Tamtéž, č. 721, s. 377–378.

³² Tamtéž, č. 751, s. 414–415.

³³ Tamtéž, č. 874, s. 610–611.

³⁴ V. VANĚK, *Rejstříky papežských desátků*, s. 502.

²⁵ Zdeňka HLEDÍKOVÁ – Jan JANÁK – Jan DOBEŠ, *Dějiny správy v českých zemích od počátků státu po současnost*, Praha 2007, s. 177.

²⁶ L. FÜHRER, *Litterae ad beneficia ecclesiastica*, s. 42.

²⁷ Z dob episkopátu Janova nástupce Tobiáše z Benešova se dochovalo konfirmací k benefícii pět. Konfirmace Řehoře z Valdeka se dochovaly pouze dvě. Srov.: L. FÜHRER, *Litterae ad beneficia ecclesiastica*, s. 45.

²⁸ CDB V/2, č. 719, s. 369–376.

²⁹ CDB V/2, č. 576, s. 156–157. Ke klášterním patronátům srov.: Tomáš BOROVSÝ, *Formy a funkce klášterního patronátu v době posledních Přemyslovců*, in: Kościół w monarchiach Przemysławów i Piastów. Materiały z konferencji naukowej Gniezno 21–24 września 2006, Poznań 2009, s. 275–284.

9. 7. 1274	obsazení benefícia v kostele Panny Marie u Týnského dvora	vyšehradská kapitula	CDB V/2, č. 751
12. 6. 1278	protest proti obsazení benefícia kostela Panny Marie u Týnského dvora	vyšehradská kapitula	CDB V/2, č. 874

Konfirmační listiny (klášterní fundace, donace, práva vyšehradské kapituly)

Pražský biskup pravidelně potvrzoval donace, fundace a privilegia jednotlivým klášterům a kostelům a v některých případech též kupní smlouvy mezi světskými osobami náležejícími do pražské diecéze a kláštery patřícími do jiné diecéze. V případě potřeby též stvrzoval rozhodnutí předchozích pražských biskupů.

V průběhu episkopátu Jana III. z Dražic vzniklo v Čechách několik významných klášterních fundací. V souvislosti s cisterciáckými fundacemi se biskup často osobně angažoval buď přímo v souvislosti se založením, nebo později při konfirmaci donací, vzetí pod ochranu či výdeji odpustkových listin pro jednotlivé kláštery. Za Jana III. vznikly na území pražského biskupství kláštery cisterciáků Vyšší Brod a Zlatá Koruna a kláštery cisterciacek Pohled a Sezemice. Zároveň z tohoto období pocházejí augustiniánské fundace Svatá Dobrotivá v Zaječově a Pšovka v Mělníku,³⁵ stejně jako první fundace magdalenitek na českém území v Dobřanech.³⁶ Fundátorem klášterů byla za Jana III. především šlechta, která se zasloužila o založení klášterů Vyšší Brod, Pohled, Sezemice, Pšovka a Svatá Dobrotivá. Královskou fundací na území pražské diecéze je v tomto období pouze Zlatá Koruna. Přestože bylo za Janova episkopátu založeno více klášterů, tak se biskupova konfirmace na základě samostatně vydané konfirmační listiny či

dosvědčené zakládací listiny dochovala jen v případech dvou cisterciáckých klášterů. Dne 1. června 1259 biskup potvrdil založení kláštera Vyšší Brod Vokem z Rožmberka, kterému již předtím potvrdil obdarování kláštera vesnicemi a územím.³⁷ Jméno pražského biskupa je uvedeno i mezi svědky královské listiny ze září 1263, jíž král Přemysl Otakar II. založil klášter Zlatá Koruna. Ačkoli se nejedná o klasickou konfirmační listinu vydanou přímo biskupem, tak můžeme biskupovu přítomnost v řadě svědků pokládat za schválení založení nového kláštera.³⁸

Mezi pravomoci biskupa patřily kromě potvrzování klášterních fundací také konfirmace donací soukromých osob ve prospěch klášterů, špitálů či kostelů. Nejčastějším příjemcem tohoto typu konfirmačních listin byl vyšebrodský klášter založený Vokem z Rožmberka. Dne 23. května 1259, tedy týden před oficiálním založením vyšebrodského kláštera, biskup klášteru potvrdil donaci kostelů v Rožmitálu a Přídolí ze strany donátora Voka z Rožmberka.³⁹ Později biskup odsouhlasil i další Vokovu územní donaci ze dne 11. června 1261.⁴⁰ Poslední konfirmace ze strany biskupa proběhla 20. října 1271, kdy stvrdil donaci klášteru od Hedviky ze Schauenberka, vdovy po Voku z Rožmberka.⁴¹

Vyšebrodský klášter však nebyl jediným cisterciáckým klášterem, kterému biskup Jan III. potvrdil donace. Dne 16. dubna 1267 vydal listinu stvrzující donaci kostela v Chotěšově cisterciáckému klášteru ve Žďáru nad Sázavou ze strany místního bohatého šlechtice Smila z Lichtenburka,⁴² dne 3. února 1271 přijal pod svou ochranu klášter cisterciacek v Pohledu a potvrdil mu donace.⁴³ Zmínky o obdarování klášterů jiných řádů nalezeme v Janově kanceláři pouze sporadicky. Konfirmací z 16. června 1258 biskup potvrdil premonstrátskému klášteru Drkolná (Schlägl) donaci kostela ve Světlíku od Vítka z Krumlova.⁴⁴ Dne 3. dubna 1260 konfirmoval donaci majetku Jiljím z Úpy ve prospěch špitálu v Úpě.⁴⁵ Zároveň touto

³⁷ CDB V/1, č. 188, s. 298–300.

³⁸ Tamtéž, č. 391, s. 580–583.

³⁹ Tamtéž, č. 186, s. 295–296.

⁴⁰ Tamtéž, č. 286, s. 425–426.

⁴¹ CDB V/2, č. 645, s. 272–273.

⁴² Tamtéž, č. 498, s. 42–43.

⁴³ Tamtéž, č. 629, s. 236.

⁴⁴ CDB V/1, č. 157, s. 249.

⁴⁵ Tamtéž, č. 217, s. 338–339.

³⁵ Základní kámen k novostavbě prý osobně položil Jan III. z Dražic a následně též vysvětil konventní kostel sv. Vavřince. Pavel VLČEK – Petr SOMMER – Dušan FOLTÝN, *Encyklopedie českých klášterů*, Praha 1997, s. 361.

³⁶ Klášter magdalenitek v Dobřanech je poprvé zmiňován na donaci z roku 1259 v CDB V/1, č. 191, s. 303. Není proto jisté, zda klášter vznikl ještě před nebo po nástupu Jana III. do úřadu.

listinou schválil přičlenění špitálu pod správu zderazského špitálu. Další konfirmační listinu pro Jiljího z Úpy vydal ještě 1. května téhož roku.⁴⁶ Biskupskou konfirmaci donace benediktinskému ostrovskému klášteru ze strany Oldřicha z Valdeka dosvědčuje středověké falzum ze 13. května 1263.⁴⁷

Můžeme se pouze dohadovat, proč biskup konfirmoval donace především cisterciáckým klášterům. Jan III. měl s cisterciáky dlouhodobě dobré vztahy, což dokládá i skutečnost, že byla generální kapitulou cisterciáckého řádu přijata jeho žádost o začlenění jeho „anniversaria“ do kalendária.⁴⁸ V roce 1267 se biskup dokonce obrátil na generální kapitulou cisterciáckého řádu se žádostí, aby se k řádu připojil nově vzniklý konvent jeptišek v Sezemicích.⁴⁹ O tomto biskupově úkonu se zachovala zmínka pouze ve *Statutech generálních kapitul cisterciáckého řádu*, nikoli však v biskupových listinách. Cisterciácké fundace byly v tomto období na vzestupu a dostávalo se jim podpory nejen od členů královského, ale také od řady šlechtických rodů. U rožmberské fundace můžeme například sledovat, že biskupovy styky s klášterem a jeho fundátorem neskončily založením kláštera, ale že vyšebrodskému klášteru nadále potvrzoval další donace ze strany Rožmberků. Klášter je dohledatelný i mezi příjemci odpustkových listin, o kterých bude níže podrobněji pojednáno.

⁴⁶ CDB V/1, č. 222, s. 344–345.

⁴⁷ Tamtéž, č. 381, s. 565–567.

⁴⁸ V roce 1260, tedy rok po konfirmaci rožmberské cisterciácké fundace podal biskup Jan III. žádost ke generální kapitule cisterciáckého řádu o začlenění svého „anniversaria“ do kalendária. „Anniversarium“ byla pravidelná výroční zádušní slavnost za zemřelé, kteří se za svého života zasloužili o blaho řádu. Blíže k „anniversariím“ srov.: Kateřina CHARVÁTOVÁ – Zuzana SILAGIOVÁ, *Fiant festa per ordinem universum. Cistercký kalendář bohemikálmího původu z první poloviny 13. století*, Praha 2003, s. 115. Je možné, že podnět k podání žádosti vzešel od některého z představitelů řádu přítomných při založení kláštera, se kterými se biskup mohl během potvrzení fundace v jižních Čechách setkat. Jeho žádost byla kladně vyřízena a po jeho smrti bylo „anniversarium“ do kalendária včleněno a připadalo na výročí jeho úmrtí 21. října. Na schválení měl nepochybně vliv biskupův očividně přátelský vztah vůči cisterciáckému řádu, který se projevil již na počátku jeho episkopátu potvrzením vyšebrodské fundace. V následujících letech biskup vydal celou řadu listin, jejichž adresátem byly jednotlivé cisterciácké kláštery. Nejčastěji se však v jeho listinách vyskytuje klášter cisterciáků ve Vyšším Brodě a klášter cisterciáček v Pohledu.

⁴⁹ *Statuta Capitulum generalium Ordinis Cisterciensis ab anno 1116 ad annum 1784. Tomus III*, Joseph Marie Canivez (ed.), Louvain 1935, č. 79, s. 58.

Dalším významným příjemcem biskupských konfirmačních listin byla vyšehradská kapitula. Potvrzování a rozšiřování jejich práv však biskup obvykle prováděl na žádost či za součinnosti panovníka. K prvnímu potvrzení došlo ihned na počátku Janova episkopátu. Biskup svou listinou z roku 1258 stvrzoval privilegia daná vyšehradské kapitule 13. února 1257 králem Přemyslem Otakarem II. Původní listinu sice ihned po vydání potvrdil ještě Janův předchůdce Mikuláš z Újezda, nicméně Jan III. k ní jakožto nový biskup vydal vlastní novou konfirmaci. Na základě tohoto dokumentu získala vyšehradská kapitula povolení k přenesení ostatků z kaple na Zlíchově do kaple na Vyšehradě, která jako součást královského dvora⁵⁰ měla být nově zasvěcena sv. Štěpánovi a opatřena knězem. Listina také povolovala zboření původní zlíchovské kaple.⁵¹ Dne 1. října 1258 byla vydána další listina, kterou biskup se souhlasem českého krále rozšiřoval práva pro vyšehradský kostel.⁵² O zlíchovské a vyšehradské kapli se zmiňuje i listina z 9. února 1264, v níž Jan III. schválil Bartoloměji, olomouckému děkanovi a vyšehradskému kanovníkovi, užívání důchodů plynoucích ze záduší zlíchovské kaple a vyšehradské kaple v královském dvoře.⁵³ V prosinci 1267 král s biskupovým souhlasem opět stvrdil předchozí ustanovení ohledně zlíchovské a vyšehradské kaple, navíc však povolil zřízení sakristie na Vyšehradě s podmínkou, že sakristián musí pohostit kapitulou v den výročí posvěcení oltáře sv. Gereona.⁵⁴ Poslední biskupovu listinu vydanou ve prospěch vyšehradské kapituly představuje ta z 10. října 1273, v níž pražský biskup veřejně prohlásil, že vyšehradský kostel odedávna bezprostředně podléhá přímo římskému kostelu a papeži. Zároveň stvrdil, že je tomu tak již od časů jeho předchůdců a že pražští biskupové vždy bránili práva a privilegia tohoto kostela.⁵⁵ Tato poslední listina se liší od

⁵⁰ Součástí královského dvora na Vyšehradě byla kaple sv. Jana Evangelisty, která měla být po přenesení ostatků nejspíš nově zasvěcena sv. Štěpánovi. Vzhledem k tomu, že Vyšehrad již přestal plnit funkci jednoho z hlavních sídel českých králů a byl nadále spjat především s církevní činností, tak dvůr i s kaplí postupem času ztrácel na významu a kaple chátrala.

⁵¹ CDB V/1, č. 173, s. 277–279.

⁵² Tamtéž, č. 163, s. 259–261.

⁵³ Tamtéž, č. 401, s. 597–598. Na základě této nové listiny je patrné, že zlíchovská kaple nebyla zbourána, ačkoli to listina z roku 1258 povolovala.

⁵⁴ CDB V/2, č. 531, s. 87–89.

⁵⁵ Tamtéž, č. 716, s. 366.

ostatních tím, že pouze nepotvrzuje práva vyšehradské kapituly, ale především upřesňuje její pozici v rámci církevní hierarchie.

Kromě konfirmací ryze církevních listin mohl být biskup též požádán, aby konfirmoval prodejní listiny mezi světskými osobami a kláštery, což mělo zaručit menší zpochybnutelnost transakce. Dne 3. října 1272 Jan III. vydal konfirmační listinu, která oznamovala, že Jindřich, syn Smila z Lichtenburka, prodal ves Lovosice cisterciáckému klášteru Altzelle v míšeňské diecézi.⁵⁶ Smluvní strany se však obávaly, aby v budoucnu někdo ze signatářů tuto transakci nezpochybnil či nezrušil, a proto se stal garantem pravosti a poctivosti listiny pražský biskup, který pod hrozbou klatby zakázal komukoli tuto listinu napadat.⁵⁷

Mezi konfirmačními listinami můžeme však nalézt i takové, kterými biskup Jan III. potvrdil rozhodnutí svých předchůdců v úřadu. Dvě z nich stvrzovaly rozhodnutí biskupa Mikuláše. V první, vydané 21. března 1258, Jan III. potvrdil, že klášter cisterciáček Marienthal se souhlasem biskupa Mikuláše řádně připojil k cisterciáckému řádu.⁵⁸ Druhou listinu představoval výše zmíněný dokument potvrzující privilegia vyšehradské kapituly a povolující přenesení ostatků ze zlíčovské kaple do kaple na Vyšehradě.⁵⁹ V posledním roce svého episkopátu vydal Jan III. listinu potvrzující vysvěcení zderazského kostela sv. Václava a udělení odpustků biskupem Valentinem, který zastával pražský úřad v letech 1179–1182.⁶⁰

Tabulka č. 3: Konfirmační listiny Jana III. z Dražic

Konfirmace klášterních fundací			
Datum	Fundace	Fundátor	Listina
1. 6. 1259	klášter Vyšší Brod	Vok z Rožmberka	CDB V/1, č. 188
září 1263	klášter Zlatá Koruna	Přemysl Otakar II.	CDB V/1, č. 391
Konfirmace donací			
Datum	Příjemce listiny	Donátor	Listina
16. 6. 1258	klášter Drkolná	Vítek z Krumlova	CDB V/1, č. 157
23. 5. 1259	klášter Vyšší Brod	Vok z Rožmberka	CDB V/1, č. 186
11. 6. 1261	klášter Vyšší Brod	Vok z Rožmberka	CDB V/1, č. 286
3. 4. 1260	špitál v Úpě	Jiljí z Úpy	CDB V/1, č. 217
1. 5. 1260	špitál v Úpě	Jiljí z Úpy	CDB V/1, č. 222
13. 5. 1263	klášter Ostrov u Davle	Oldřich z Valdeka	CDB V/1, č. 381
16. 4. 1267	klášter ve Žďáru nad Sázavou	Smil z Lichtenburka	CDB V/2, č. 498
3. 2. 1271	klášter Pohled	obecné potvrzení donací	CDB V/2, č. 629
20. 10. 1271	klášter Vyšší Brod	Hedvika ze Schaunberga	CDB V/2, č. 645
Konfirmace a rozšíření privilegií a práv vyšehradské kapitule			
Datum	Obsah		Listina
1258	potvrzení práva na přenesení ostatků z kaple na Zlíčově do kaple na Vyšehradě, která měla být nově opatřena knězem		CDB V/1, č. 173
1. 10. 1258	rozšíření práv vyšehradského kostela		CDB V/1, č. 163
9. 2. 1264	konfirmace důchodů ze zlíčovské a vyšehradské kaple vyšehradskému kanovníkovi Bartoloměji		CDB V/1, č. 401
11. 12. 1267	konfirmace privilegií a povolení zřízení sakristie na Vyšehradě, vydavatelem listiny byl král s biskupovým souhlasem		CDB V/2, č. 531
10. 10. 1273	potvrzení, že vyšehradský kostel podléhá přímo papeži a římskému kostelu		CDB V/2, č. 716

⁵⁶ CDB V/2, č. 678, s. 314–315.

⁵⁷ V listině však není jmenovitě uvedeno, z jakého důvodu měly obě strany tuto obavu. Je možné, že mezi smluvními stranami panovala vzájemná nedůvěra, a proto byl o konfirmaci požádán biskup.

⁵⁸ CDB V/1, č. 148, s. 237.

⁵⁹ Tamtéž, č. 173, s. 277–279.

⁶⁰ CDB V/2, č. 882, s. 619–620. Patronátní právo ke kostelu sv. Václava měl nedaleký konvent řádu Božího hrobu u sv. Petra. Srov.: P. VLČEK – P. SOMMER – D. FOLTÝN, *Encyklopedie českých klášterů*, s. 574.

Odpustkové listiny

Odpustkové neboli indulgenční listiny⁶¹ jsou jedním z nejčastějších typů dokumentů, které vzešly z kanceláře Jana III. z Dražic. Zachovalo se jich celkem šestnáct, přičemž Jan III. opakovaně udílel odpustky pouze řádu Božího hrobu na Zderaze.⁶² Zisk odpustků byl obvykle podmíněn návštěvou kostela či kláštera v určené svátky či finančním příspěvkem na stavbu nebo obnovu kostela.

Osmdesát z dochovaných odpustkových listin bylo určeno pro kostely a kláštery na území pražské diecéze. Pro zderazský klášter biskup vydal tři listiny, z nichž první pochází již z 24. června 1258.⁶³ Druhá, vydaná až v roce 1270, souvisela s potřebou financovat stavbu nového chóru v kostele sv. Petra.⁶⁴ V pořadí třetí a poslední odpustková listina pro zderazský klášter pochází z 21. června 1276. V době emise listiny byl již nový chór posvěcen a odpustková listina sloužila pro ty, kdo ho navštíví.⁶⁵ Ostatní církevní instituce získávaly od biskupa odpustkové listiny pouze ojedinele. Dne 1. května 1261 vydal Jan III. společně s pasovským biskupem Otou indulgenční listinu pro premonstrátský klášter Drkolná, který je na pomezí česko-rakouských hranic.⁶⁶ Z roku 1268 pocházejí dvě odpustkové listiny pražského biskupa,

z nichž první byla ve prospěch nově založeného cisterciáckého kláštera Pohled a druhá pro všechny, kdo přispějí almužnou minoritům v Kladsku.⁶⁷ V roce 1270 emitoval odpustkovou listinu pro klášter Vyšší Brod a v roce 1274 pro vyšehradský kostel.⁶⁸

Kromě kostelů a klášterů na území pražské diecéze mohl biskup udílet odpustky církevními institucím mimo území své diecéze. Dne 24. prosince 1261, tedy den před korunovací českého krále a královny, vydal odpustkovou listinu pro věřící, kteří navštíví v určené dny kapli sv. Kateřiny v mohučské diecézi⁶⁹ a v roce 1265 pro nedávno založený augustiniánský klášter Schönthal.⁷⁰ Příjemcem další listiny z října 1266 byl olomoucký katedrální kostel sv. Václava poničený požárem, na jehož obnovu měli věřící přispět pod příslibem odpustků.⁷¹ V rámci střední Evropy nešlo o ojedinělý počín, protože po požáru kostela v roce 1265 udělali podobný krok rovněž biskupové vratislavský a pasovský, arcibiskupové salcburský a mohučský a v neposlední řadě také papež. Příjemcem další listiny se stal v roce 1268 cisterciácký klášter Pforta v Sasku, kde se dokončovala přestavba klášterního kostela.⁷² Velký nárůst počtu Janových dochovaných odpustkových listin můžeme spatřovat v souvislosti s všeobecným církevním koncilem v Lyonu (tzv. druhý lyonský koncil), který probíhal v květnu a červnu roku 1274. Z biskupova tamního pobytu pocházejí dvě indulgenční listiny, první pro nově založený cisterciácký klášter Fürstzell v pasovské diecézi,⁷³ druhá pro benediktinský klášter Werden.⁷⁴ Při návratu z koncilu vydal v Máconu listinu pro augustiniánský klášter Wennigsen

⁶¹ Odpustek znamená odpuštění časných trestů za hříchy, odpuštěné již co do viny. Úplného či částečného odpustku může za určitých podmínek dosáhnout na přimluvu církve věřící při splnění stanovených podmínek. Obvykle jde o modlitby, poskytnutí almužen či vykonání poutě. Blíže k pojmu *odpuštěk* srov. *Odpustky*, in: Codex iuris canonici – Kodex kanonického práva, Praha 1994, kánon s. 992–997; Heslo *Indulgences*, in: Dictionnaire critique de théologie, Paříž 2007, s. 684–686; Heslo *Ablaß*, in: Theologische Realenzyklopädie, sv. I, Berlín 1977, s. 347–363. K problematice odpustkových listin na území pražského a olomouckého biskupství srov. Jan HRDINA, *Papežské odpustkové listiny pro duchovenké instituce pražské a olomoucké diecéze (1197–1342)*, in: Facta probant homines. Sborník příspěvků k životnímu jubileu prof. Dr. Zdeňky Hledíkové, Ivan Hlaváček – Jan Hrdina – Jan Kahuda – Eva Doležalová (eds.), Praha 1998, s. 205–220.

⁶² Šlo o jedinou kanonii řádu Božího hrobu neboli křížovníků s červeným křížem v Čechách. K založení kláštera na Zderaze došlo asi roku 1190. Petr ULÍČNÝ, *Kristův hrob a jeho pražští ochránci. Z topografie kláštera božehrobců na Zderaze*, Staletá Praha 2, 2014, s. 19. Dále ke klášteru srov.: P. VLČEK – P. SOMMER – D. FOLTÝN, *Encyklopedie českých klášterů*, s. 137.

⁶³ CDB V/1, č. 158, s. 250–251.

⁶⁴ CDB V/2, č. 624, s. 228–229.

⁶⁵ Tamtéž, č. 817, s. 511–513.

⁶⁶ CDB V/1, č. 281, s. 417–418.

⁶⁷ CDB V/2, č. 563, s. 132–133; Tamtéž, č. 569, s. 147. K poslední ze jmenovaných odpustkových listin vydal další listinu stejného charakteru se souhlasem Jana III. i Vladislav, arcibiskup salcburský. *Codex diplomaticus et epistolaris regni Bohemiae. Tomi V. Fasciculus tertius*, Jindřich Šebánek – Sáša Dušková (eds.), Praha 1982, č. 1439, s. 290.

⁶⁸ CDB V/2, č. 612, s. 213–214 a Tamtéž, č. 761, s. 428.

⁶⁹ CDB V/1, č. 302, s. 450. Nejspíš šlo o kapli v blízkosti Frankfurtu, protože Jan v listině zmiňuje, že se kaple nachází „apud Frankenfordiam“.

⁷⁰ Tamtéž, č. 465, s. 687–688. Klášter se nachází na pomezí pražské a řezenské diecéze.

⁷¹ Tamtéž, č. 481, s. 713–714.

⁷² CDB V/2, č. 559a, s. 128–129.

⁷³ Tamtéž, č. 741, s. 404–405.

⁷⁴ Tamtéž, č. 745, s. 408. Bohužel v tomto případě je v CDB uveden jen výtah z listiny s odkazem na plné znění ve veřejném archivu v Düsseldorfu. Nicméně dle poznámky o signatuře listiny (sign. Werden) je pravděpodobné, že jde o benediktinský klášter Werden v Essenu.

patřící do mindenské diecéze.⁷⁵ Poslední listinou pro zahraniční klášter byla písemnost z března 1275 pro cisterciácký klášter Raitenhaslach v salcburské arcidiecézi.⁷⁶

Z přehledu dochovaných indulgenčních listin je patrné, že jimi biskup rovnoměrně obdarovával kláštery a kostely ze své i z cizích diecézí. V případě té pražské má mezi ostatními příjemci výsadní postavení zderazský klášter, který obdržel tři listiny. V emisi listin pro církevní instituce mimo vlastní území biskup nejspíš následoval příkladu zahraničních duchovních. Časté bylo vydávání listin v souvislosti s rekonstrukcí či stavbou nových kostelů nebo klášterů. Vhodnou příležitostí k vydání tohoto druhu listin též bývaly biskupské cesty mimo hranice diecéze, nejčastěji však přítomnost na koncilu. Jan III., který se zúčastnil toho lyonského v roce 1274, vydal v průběhu své cesty tři ze sedmi listin adresovaných klášterům mimo české území.

Tabulka č. 4: Odpustkové listiny vydané Janem III. z Dražic

Datum	Příjemce	Listina
24. 6. 1258	klášter na Zderaze	CDB V/1, č. 158
1. 5. 1261	klášter Drkolná	CDB V/1, č. 281
24. 12. 1261	kaple sv. Kateřiny v mohučské diecézi	CDB V/1, č. 302
1265	klášter Schöenthal	CDB V/1, č. 465
18. 10. 1266	olomoucký katedrální kostel sv. Václava	CDB V/1, č. 481
13. 7. 1268	klášter Pohled	CDB V/2, č. 563
29. 5. 1268	klášter Pforta	CDB V/2, č. 559a
18. 10. 1268	minorité v Kladsku	CDB V/2, č. 569
16. 6. 1270	klášter Vyšší Brod	CDB V/2, č. 612
27. 9. 1270	klášter na Zderaze	CDB V/2, č. 624
1274	vyšehradský kostel	CDB V/2, č. 761
12. 5. 1274	klášter Fürstzell	CDB V/2, č. 741

⁷⁵ CDB V/2, č. 749, s. 412.

⁷⁶ Tamtéž, č. 772, s. 443–444.

28. 5. 1274	klášter Werden	CDB V/2, č. 745
květen/ červen 1274	klášter Wennigsen	CDB V/2, č. 749
14. 3. 1275	klášter Reitenhaslach	CDB V/2, č. 772
21. 6. 1276	klášter na Zderaze	CDB V/2, č. 817

Na území pražské diecéze mohli kromě místního biskupa udílet odpustky i cizí církevní hodnostáři, čehož při průjezdu českými zeměmi v roce 1267 v hojné míře využíval papežský legát Guido.⁷⁷ Stejně se v lednu 1273 choval i řezenský biskup Lev,⁷⁸ který během svého pobytu ve strahovském klášteře udílel odpustky jednotlivým kostelům.⁷⁹ Je možné, že v tomto případě bylo vydání povolení ze strany pražského biskupa krokem politickým, protože návštěva řezenského biskupa Lva úzce souvisela s jednáním o míru mezi vévodou Jindřichem Bavorským a Přemyslem Otakarem II.

Delimitační, zmocňovací, exkomunikační a interdikční listiny

Listiny zkoumané v rámci této podkapitoly souvisí s každodenní přímou správou biskupství. Jde o písemnosti, jimiž biskup řídil chod biskupství, vymezoval hranice farností, zadával úkoly sobě podřízeným duchovním či je přímo pověřoval k výkonu svých rozhodnutí.

⁷⁷ Václav NOVOTNÝ, *České dějiny. Díl 1, část IV. Rozmach české moci za Přemysla II. Otakara*, Praha 1937, s. 148.

⁷⁸ Jde o téhož biskupa, který v roce 1264 rozezlil Přemysla Otakara II. tím, že se nedostavil na svatbu jeho neteře Kunhuty s uherským princem Bélou.

⁷⁹ Biskup Lev vydal dvě listiny ve prospěch vyšehradského kostela. V první udělil čtyřicetidenní odpustky těm, kdo navštíví kostel sv. Petra a Pavla v den jeho zasvěcení a o čtyřech svátcích Panny Marie. Ve druhé udělil třicetidenní odpustky věřícím, kteří pokleknou před oltářem sv. Michala ve vyšehradském kostele v den výročí posvěcení kostela, o svátcích sv. Michala, Matěje a Ondřeje a o čtyřech svátcích Panny Marie. *Archiv kolegiální kapituly vyšehradské, I. díl – Listiny (1088) – 1879*, František Beneš – Dagmar Culková (eds.), Praha 1963, listina č. 56 a 57. Biskup Lev vydal odpustkovou listinu i ve prospěch johanitských kostelů, dle které mohli získat čtyřicetidenní odpustky všichni, kdo navštíví farní kostely špitálu sv. Jana Jeruzalémského v Čechách. CDB V/2, č. 686, s. 325.

Delimitační listiny v pražské diecézi souvisejí s hranicemi farností. Ve 13. století se postupně dotvářela farní síť, nicméně hranice farnosti dosud neměly pevně vymezené hranice. Z tohoto důvodu by nebylo překvapující, kdybychom mezi listinami biskupa Jana III. našli větší počet delimitačních listin. Přesto se však z tohoto období zachovaly pouze dvě, přičemž obě souvisí s řádem německých rytířů. Dne 14. března 1267 biskup vydal delimitační listinu pro miletínskou faru patřící řádu německých rytířů, v níž potvrdil vymezení farních hranic na základě dobrozdání Jana, děkana v Hradci Králové.⁸⁰ Dne 10. února 1268 rozšířil další delimitační listinou farnost vesnice Potěchy na Kutnohorsku o blízké Žitenice, které neměly vlastního faráře. Biskup zároveň stanovil, že místní Němci mohou při zpovědi navštěvovat nedalekou řádovou kapli komendy německých rytířů v Drobovicích.⁸¹

Pomocí zmocňovacích listin biskup delegoval část svých pravomocí na nižší stupně církevní správy pražského biskupství. Zmocňovací listiny byly vydávány pro arcijáhny, děkany i faráře. Obyčejné zmocňovací listiny obvykle obsahovaly pověření k vyřešení církevních sporů o majetek či problémů s duchovními v rámci diecéze. Takovéto listiny se dochovaly pouze dvě. První z nich z 1. října 1271 byla určena pro hradeckého arcijáhna Jana, který měl na jejím základě vyřešit problém s hořickým farářem Arnoldem.⁸² Druhou listinou z 27. srpna 1272 zmocnil faráře Helvika z dnešního Havlíčkova Brodu, aby vyjasnil spor o kapli na Bukové hoře mezi klášterem Pohled a přibyslavským farářem Siegfriedem.⁸³

Zvláštním typem zmocňovací listiny byla taková, která příjemci umožňovala vynést interdikť či provést exkomunikaci jménem biskupa. Nebylo výjimečné, že biskup pověřil výkonem takto závažného rozhodnutí více duchovních najednou. Dne 1. ledna 1274 zmocnil děkana v Kladsku k výkonu exkomunikace některých kladských měšťanů, kteří se dopustili hříchu tím, že porušili právo ochrany v minoritském konventu, odvěkli odtud muže, zabili ho a hodili do klášterního rybníka.⁸⁴ Listinou ze 7. února 1274, tedy o měsíc později, biskup mandát pro místního děkana v této

záležitosti zopakoval a rozšířil ho i na faráře v Swedlersdorfu.⁸⁵ Další problém se týkal kostela v Plané, který byl toho času v majetku kláštera Waldsassen. Dne 18. března 1275 byli vynesemím interdiktů nad kostelem společně pověřeni žatecký arcijáhen a děkan v Teplé, v jejichž obvodu se kostel nacházel. Zároveň byli oba duchovní zmocněni k exkomunikaci těch, kteří by v kostele v době trvání interdiktů chtěli konat bohoslužby.⁸⁶

Z Janových písemností máme pouze jediný záznam o tom, že by exkomunikaci vykonal sám bez delegování své pravomoci na jiné duchovní. Dne 9. dubna 1259 Jan III. exkomunikoval několik chebských měšťanů pro spáchání zvláště závažného zločinu.⁸⁷

Tabulka č. 5: Delimitační, zmocňovací, exkomunikační a interdiktční listiny vydané Janem III. z Dražic

Delimitační listiny			
Datum	Příjemce listiny	Obsah	Listina
14. 3. 1267	miletínská fara patřící řádu německých rytířů	vymezení hranic miletínské fary	CDB V/2, č. 490
10. 2. 1268	farnost Potěchy	rozšíření farnosti vesnice Potěchy	CDB V/2, č. 546
Zmocňovací listiny			
Datum	Zmocněnec	Obsah	Listina
1. 10. 1271	hradecký arcijáhen Jan	problém s hořickým farářem Arnoldem	CDB V/2, č. 642
27. 8. 1272	farář Helvik z Havlíčkova Brodu	spor o kapli na Bukové hoře	CDB V/2, č. 673
Exkomunikační a interdiktční listiny (případně též s pověřením)			
Datum	Zmocněnec	Obsah	Listina
9. 4. 1259	–	exkomunikace chebských občanů	CDB V/1, č. 180
1. 1. 1274	děkan v Kladsku	exkomunikace kladských občanů	CDB V/2, č. 720

⁸⁵ CDB V/2, č. 723, s. 380–381.

⁸⁶ Tamtéž, č. 773, s. 444–446.

⁸⁷ CDB V/1, č. 180, s. 286–287.

⁸⁰ CDB V/2, č. 490, s. 33–35.

⁸¹ Tamtéž, č. 546, s. 107–108.

⁸² Tamtéž, č. 642, s. 266–267.

⁸³ Tamtéž, č. 673, s. 307–308.

⁸⁴ Tamtéž, č. 720, s. 376–377.

7. 2. 1274	děkan v Kladsku a farář v Swedlersdorfu	exkomunikace kladských občanů	CDB V/2, č. 723
18. 3. 1275	žatecký arcijáhen a děkan v Teplé	interdikt nad kostelem v Plané a mandát k exkomunikaci těch, kdo by ho porušili	CDB V/2, č. 773

Majetkové listiny

Majetkovými listinami rozumíme především listiny zachycující prodej, koupě, dary a směny majetku biskupství. Zatímco z období Janova nástupce Tobiáše z Benešova existuje mnoho listin dokládajících změny majetku pražského biskupství, tak z episkopátu Jana III. z Dražic známe pouze dvě listiny tohoto druhu, jednu prodejní a druhou zaznamenávající směnu vesnic mezi biskupstvím a králem. Nedochovaly se však žádné listiny, které by dokládaly rozšiřování majetku biskupství na základě koupě či donace.

Prodejní listina existuje pouze jedna z roku 1268, jíž Jan III. odprodal plaskému klášteru vesnici Odlezly nacházející se asi 10 km severně od Plas.⁸⁸ Jediná známá listina zaznamenávající směnu mezi biskupstvím a králem pochází ze srpna 1268. Biskupství vlastnilo od poloviny 13. století část území při ústí dnešní Berounky, které se však záhy ukázalo jako vhodné místo pro královské lovy. Jan III. nakonec souhlasil s odstoupením biskupských vesnic Zbraslavi, Záběhlic, obou Chuchlí a některých statků na Vltavotýnsku (vesnice Hodonice, Nuzice, Netěchovice, Vesce, Hosty, Vranov, Doubravka u Chráštan a polovina Hvozdna). Král nabídl výměnou za zmíněné vesnice některé královské statky na Lounsku (Slavětín, Vršovice, Oboru a polovinu Blšan).⁸⁹ Nedlouho poté zde Přemysl Otakar II. vystavěl lovecký dvůr.⁹⁰

⁸⁸ CDB V/2, č. 559, s. 126–127.

⁸⁹ Tamtéž, č. 565, s. 135–137.

⁹⁰ O právní dohře této směny nás informuje V. V. TOMEK, *Dějepis města Prahy. Díl I.*, s. 361–362, který poukazuje na to, že dohoda mezi Přemyslem Otakarem II. a Janem III. byla předmětem jednání i za Janova nástupce, biskupa Tobiáše z Benešova. Biskup Tobiáš nepovažoval náhradu od krále za dostatečnou, a navíc zjistil, že byly biskupství odebrány i oblasti, které součástí úmluvy nebyly. Václav II. nakonec spor urovnal

Závěr

Biskupská kancelář Jana III. z Dražic byla první plně fungující biskupskou kanceláří na území pražské diecéze, což dokládá počet a rozmanitost listin vydávaných biskupem. Jejich analýza nám pomáhá odkrývat spletitou problematiku správy pražské diecéze ve 13. století a zároveň nám umožňuje lépe zmapovat problémy, se kterými se biskupství potýkalo. V rámci studie bylo zkoumáno 63 dochovaných listin vydaných Janem III. z Dražic za dobu jeho dvacetiletého episkopátu. Ačkoli se setkáme s některými listinami, které jsou svým obsahem jedinečné, a z tohoto důvodu je nelze jednoznačně kategorizovat, tak u většiny ostatních písemností je možné je rozčlenit do skupin, z nichž je patrné, jakými problémy se Janova biskupská kancelář nejčastěji zabývala.

Studium kanceláře je však přínosné nejen z hlediska diplomatiky, ať již jde o obsah či formu listin, ale také sfragistiky, protože za Jana III. se na některých listinách nově setkáváme se sekretem, malou pečetí na zadní straně velké pečeti, který se do té doby na pečetích pražských biskupů nevyskytoval.

Kancelář Jana III. z Dražic položila základy pro rozvoj biskupské agendy v dalších desetiletích. Nebývalý rozvoj kanceláře související se vznikem biskupského urbáře a formulářové sbírky je sice spjat až s episkopátem Janova nástupce Tobiáše z Benešova, nicméně bez kvalitních základů kanceláře položených za episkopátu Jana III. z Dražic by nárůst agendy v pozdějších letech nepřípadal v úvahu.

Na závěr by bylo vhodné alespoň velmi stručně porovnat vývoj v obou diecích Českého království. K rozvoji biskupské kanceláře došlo dříve v olomouckém než pražském biskupství, na čemž měli zásluhu především pokrokoví olomoučtí biskupové – Jindřich Zdík v první polovině 12. století a později Janův současník Bruno ze Schauenburku ve druhé polovině 13. století. Listinami olomouckých biskupů a biskupskou kanceláří ve 12. a 13. století se zabývali například Jan Bistřický, Miloslav Sovadina či Jindřich Šebánek.⁹¹ Rozvoj písemnictví v olomouckém biskupství přibližuje

pomocí nové dohody, díky níž biskupství získalo náhradou další vesnice v blízkosti několika biskupských statků.

⁹¹ Srov. Jan BISTRICKÝ, *Das Urkundenwesen der Olmützer Bischöfe des 12. und 13. Jahrhunderts*, in: *Die Diplomatie der Bischofsurkunde vor 1250. La diplomatie épiscopale*

Miroslav Flodr, který se podrobně zabýval skriptoriem olomouckého biskupství, jehož vznik je spojen s episkopátem Jindřicha Zdíka (ten cíleně a systematicky rozvíjel diplomatickou činnost olomouckého biskupství).⁹² V této souvislosti můžeme spatřovat jistou paralelu s vývojem pražské biskupské kanceláře za Jana III. z Dražic, za jehož episkopátu došlo k prudkému nárůstu dochovaných vydaných listin oproti jeho předchůdcům, kteří kancelář k dispozici neměli.

avant 1250. Referate zum VIII. Internationalen Kongreß für Diplomatik, Innsbruck, 27. September – 3. Oktober 1993, Innsbruck 1995, s. 131–137; Miloslav SOVADINA, *Lenní listiny biskupa Bruna*, Sborník archivních prací 2, 1974, s. 426–460; Jindřich ŠEBÁNEK, *Studie o kanceláři Dětricha biskupa olomouckého (1281–1302)*, Časopis Matice moravské, 1926, s. 171–275.

⁹² Srov. Miroslav FLODR, *Skriptorium olomoucké. K počátkům písařské tvorby v českých zemích*, Praha 1960; Jan BISTRICKÝ – Stanislav ČERVENKA, *Olomoucké horologium: kolektář biskupa Jindřicha Ždíka. Horologium Olomucense: Kollektar des Bischofs Heinrich Ždík*, Olomouc 2011.

Úlohy slovenského divadelníctva v predstavách autoritatívneho režimu Slovenskej republiky v rokoch 1939–1945

The Mission of Slovak Theatre in the Authoritarian Regime of the 1939–1945 Slovak Republic

Miroslav Palárik

Abstrakt

V druhej polovici roku 1938 došlo v Československu, okrem zmeny na domácej politickej scéne, aj k rozsiahlym zásahom do pluralitného demokratického systému. Štátna moc postupne využívala všetky dostupné možnosti na unifikáciu spoločnosti. Zmeny po roku 1938 zaznamenalo aj divadelníctvo. Po Viedenskej arbitráži Slovensko stratilo mesto Košice s druhou najstabilnejšou divadelnou scénou. Stály divadelný súbor existoval už iba v Bratislave. Okrem neho na Slovensku pôsobilo niekoľko putovných a ochotníckych súborov. Ich počet sa však po novembrovej arbitráži výrazne zredukoval. Postupne boli zriaďované nové stále divadelné scény v Nitre, Prešove či Turčianskom Svätom Martine. Štúdia sústreďuje pozornosť na zodpovedanie otázok, akým spôsobom a prečo v tomto období zasahovali predstavitelia vládnej politickej moci do oblasti divadelníctva a činnosti divadelných súborov.

Abstract

The political development in Czechoslovakia during the late months of 1938 brought about profound changes also to the pluralist governance of the society. The state authorities made every effort to bring the nation to unity and theatrical production was not exempt from this. Following the Vienna Arbitration, Slovakia lost the city of Košice whose theatre scene was the second best established, thus leaving only the scene in Bratislava along with several minor strolling and amateur companies within the new borders, whose number was significantly reduced. Gradually, new theatres were established in Nitra, Prešov and Turčiansky Svätý Martin. The study describes

the ways political representatives in power during the early 1940s used to intervene in theatrical production and theatre companies.

Klíčové slová

Slovenský štát – divadelníctvo – totalitný režim

Keywords

Wartime Slovak Republic – Theatre – Totalitarian Regime

Úvod

Vplyvy autoritatívneho režimu na Slovensku na oblasť kultúry a umenia v období druhej svetovej vojny boli v slovenskej historiografii v minulosti väčšinou okrajovou tematikou.¹ Až v poslednom období sa jej dostáva väčší priestor v historickej spisbe.² Divadlo bolo priestorom nielen ume-

leckého a estetického vyjadrenia, ale ponúkalo aj politické, morálno-etické alebo filozofické impulzy, ktoré reagovali na aktuálne spoločenské dianie. Potenciálnym divákom zase prinášalo pohľad dramatikov na rôzne aspekty života, dejovo buď vymyslené, alebo založené na reálnych situáciách. Hry prezentované auditóriu vyvolávali široké spektrum emócií – radosť, smútok, eufóriu, zdesenie, diváka „nútili“ zamyslieť sa... Okrem zážitku pre divákov poskytovalo divadlo aj možnosť pracovného uplatnenia nielen profesionálnym hercom, ale aj pre ďalší pomocný personál, bez ktorého by sa predstavenie nedalo zrealizovať. V prípade ochotníckej scény (vrátane detských divadelných súborov) umožňovala táto sféra kultúry aktívne a zmysluplné trávenie voľného času. Ako všetky aspekty kultúrnej a umeleckej oblasti, aj túto sa režimy snažili využiť vo svoj prospech, najčastejšie ako vhodných šíriteľov vlastných ideologických myšlienok, adekvátne zakomponovaných do dejovej línie a tak nenápadne ovplyvňovať myslenie občanov. Takýmto spôsobom sa prejavovali najmä totalitné a autoritatívne režimy, ktoré sa zglajšaltovaním kultúrnej a umeleckej sféry snažili dosiahnuť maximálny efekt vplyvu na obyvateľov. Mojim cieľom bolo zistiť, či režim na Slovensku v období druhej svetovej vojny zasahoval do oblasti divadelníctva a akým spôsobom k tomu dochádzalo.³ Pri výskume ma zaujímali odpovede na nasledujúce otázky: Boli dramatické diela vznikajúce v tomto období zámerné upravované tak, aby vyhovovali duchu doby a štátnej ideológii? Mali sa v tomto type diel objavovať symboly súvisiace s vládnuou stranou? Ak áno, ktoré to boli? Dostávali umelci/tvorcovia divadelných hier objednávky na vytvorenie dramatických diel priamo od štátu aj s ich tematickou vyhranenosťou? Kto boli autori týchto diel? Boli v čase slovenského štátu povolené divadelné predstavenia, ktoré sa stavali opozitne voči režimu? Išlo v nich o kritiku pomerov v štáte alebo len pre-

¹ Príspevok je čiastkovým výstupom projektov: APVV-17-0199: Kultúrny produkt regionálneho múzea v kontexte objektívnej spoločenskej potreby; Život v totalite v rokoch 1939–1945; KEGA č. 037UKF-4/2018: Nitra a nitriansky región v čase totality 1939–1945; VEGA č. 1/0093/18: Od demokracie k autoritárstvu. Zmeny slovenskej spoločnosti počas autonómie (1938–1939) na príklade Ponitria.

² Bez nároku na vymenovanie všetkých diel, pozri napríklad: Petra HANÁKOVÁ, *Udávať, dozerat a trestať. Slovenské kino 1939–1945 v policajných a iných archívoch*, in: Film a kultúrna pamäť, Martin Kanúch (ed.), Bratislava 2014, s. 114–127; Katarína BAJCUROVÁ – Petra HANÁKOVÁ – Bohunka KOKLESOVÁ et al (eds.), *Sen x skutočnosť. Umenie & propaganda 1939–1945. Katalóg k výstave*, Bratislava 2016; Miloš MISTRÍK et al., *Slovenské divadlo v 20. storočí*, Bratislava 1999; Vladimír DRAXLER, *Slovenský rozhlas 1938–1945*, Acta Universitatis Carolinae – Studia territoria 1–2, 2013, s. 141–175; Miroslav PALÁRIK, *Žoáz slovenských múzeí v období slovenského štátu 1939–1945*, Nitra 2011; TEN ISTÝ, *The fate of objects of artistic or historic interest owned by Jews during the Second World War*, Historický časopis 3, 2011, s. 515–534; TEN ISTÝ, *Ochrana slovenského pamiatkového fondu v čase existencie tzv. slovenského štátu*, Muzeum: muzejní a vlastivědná práce 2, 2010, s. 19–29; Miroslav PALÁRIK – Alena MIKULÁŠOVÁ, *The Nitra cinema during the Second World War*, Historický časopis 2, 2015, s. 291–312; TÍ ISTÍ, *Libri prohibiti. Zásahy politiky do knižnej produkcie a knižničných fondov počas druhej svetovej vojny na príklade mesta Nitra*, Muzeológia a kultúrne dedičstvo 2, 2016, s. 117–137; Vlasta JAKSICSOVÁ, *Kultúra v dejinách. Dejiny v kultúre: moderna a slovenský intelektuál v siločiarach prvej polovice 20. storočia*, Bratislava 2012; Martin CIEL, *Film a politika. Ideológia a propaganda v slovenskom filme 1939–1989*, Bratislava 2017; Zuzana FALATHOVÁ, *Museology and organisation of exhibitions in Bratislava during the period of Slovak Republic (1939–1945)*, Muzeológia

a kultúrne dedičstvo 2, 2017, s. 61–76; Elena KURINCOVÁ, *Múzeum mesta Bratislavy počas druhej svetovej vojny*, in: Múzeá vo vojne. Druhá svetová vojna a jej dôsledky na činnosť múzeí a ich zbierky, Gabriela Podušelová – Viera Majchrovičová (eds.), Bratislava 2015, s. 54–64; Luboš KAČÍREK, *Editorial activities of museums in late 19th and early 20th century*, Muzeológia a kultúrne dedičstvo 1, 2017, s. 43–56.

³ K problematike vplyvu politickej ideológie na umenie pozri napríklad: Noël CARROLL, *Politics and Aesthetics, Historical and Conceptual Overview*, in: Encyclopedia of Aesthetics, Volume 4, Michael Kelly (ed.), New York 1998, s. 12–16; Lenka KUKUROVÁ, *Politické aspekty v súčasnom umení. České a slovenské umenie v období 1989–2011*, Praha 2012. Dizertačná práca. Filozofická fakulta Univerzity Karlovej v Prahe, s. 12 an.

zentovanie inej ideológie? Ako voči takýmto predstaveniam postupoval štát a oficiálne médiá? Boli niektorí umelci štátom proskribovaní? Ako sa obyvateľstvo stavalo k divadelnému umeniu? Ktoré hry uprednostňovalo a prečo? Čo im bolo bližšie, divadelné predstavenia profesionálnej scény alebo hry ochotníkov? Načrtnuté otázky sú samozrejme len vybranou vzorkou. Odpovede na ne však môžu pomôcť pochopiť hĺbku vplyvu totalitnej moci na verejný a súkromný život na Slovensku v období druhej svetovej vojny.

Tematika vývoja divadelníctva v období rokov 1939–1945, samozrejme, nie je na Slovensku nová a ocitla sa v zornom poli niekoľkých autorov,⁴ ktorí sa problematikou zaoberali viac-menej z teatrologického hľadiska. Všimli si poetiku vybraných predstaviteľov slovenskej divadelnej scény, dramatiky a scénografiu prezentovaných hier a rôzne ďalšie umelecké aspekty vývinu slovenského divadelného umenia. Významnú časť diel tvoria aj biografické reflexie o významných hercoch, prípadne režiséroch.⁵

Vývin profesionálnych divadelných scén v jednotlivých mestách v obdo-

bí druhej svetovej vojny sa venovali aj historické práce. Kým niektoré diela majú skôr popisný a prehľadový charakter,⁶ v iných sa divadelníctvo stáva súčasťou možností trávenia voľného času,⁷ v zmysle alternatívy medzi návštevou knižnice alebo kina, aktívnym športovaním a inými formami voľnočasových aktivít. Zároveň je v týchto dielach poukazované na fakt, akým spôsobom môže politická moc zasahovať a ovplyvňovať každodenné trávenie voľného času obyvateľov štátu, prostredníctvom rôznych nariadení a vyhlášok. Špeciálnu skupinu príspevkov tvoria analytické štúdie, sledujúce úzke prepojenie umeleckého a politického života.⁸

Pri rekonštrukcii fungovania divadelníctva v období slovenského štátu možno využiť celkom bohatý pramenný materiál. Dokumenty zachytávajúce činnosť divadiel v Bratislave a Nitre, ako aj divadelnú agendu ministerstva školstva a národnej osvety opatruje vo fondoch Archív Divadelného ústavu v Bratislave. Aktivity ochotníckych divadelných spolkov možno rekonštruovať prostredníctvom prameňov z fondu Ústredie slovenských ochotníckych divadiel, ktorý spravuje Archív Matice slovenskej v Martine. Hodnotenie predstavení pripravených ochotníkmi si možno prečítať

⁴ Bez nároku na vymenovanie všetkých autorov, ktorí sa problematike venovali, spomeniem len niektoré diela: Vladimír ŠTEFKO, *Divadelná Nitra. 50 rokov slovenského profesionálneho divadla v meste*, Bratislava 1989; TEN ISTÝ, *Slovenské činoherné divadlo 1938–1945. Pokus o náčrt problematiky*, Bratislava 1993; Milan POLÁK, *Frontové divadlo slovenskej armády (1943)*, Bratislava 1998; Ladislav ČAVOJSKÝ et al., *Kapitoly z dejín slovenského divadla*, Bratislava 1967; Ladislav ČAVOJSKÝ – Vladimír ŠTEFKO, *Slovenské ochotnícke divadlo 1830–1980*, Bratislava 1983; Ján MARTÁK, *Ochotnícka činohra 1918–1944*, Bratislava 1965.

⁵ Bez ohľadu na úplnosť, napríklad: Peter HIMIČ, *Janko Borodáč – zakladateľ alebo exulant?*, in: *Ludia a dejiny – historická biografia a jej miesto v historiografii: zborník príspevkov z vedeckej konferencie Ľudia a dejiny – historická biografia a jej miesto v historiografii*, konanej dňa 11. septembra 2015 v Košiciach, Košice 2016, s. 120–125. Autor vychádza takmer výhradne z autobiografických spomienok Janka Borodáča. Dagmar PODMAKOVÁ (ed.), *Hana Meličková*, Bratislava 1996; Marián BULÝ, *Anton Prídavok a jeho účasť v prešovskom divadelnom živote v rokoch 1938–1944*, *Nové obzory* 23, Bratislava 1981, s. 181–213; Zdenko KASÁČ (ed.), *Anton Prídavok. Život a dielo: Zborník pri príležitosti 70. nedežných narodenín a IX. Literárneho Kežmarku*, Bratislava 1974; Miroslav PROCHÁZKA, *Andrej Bagar. Divadelný kráľ storočia*, in: *Do pamäti národa. Osobnosti slovenských dejín prvej polovice 20. storočia*, Slavomír Michálek (ed.), Bratislava 2003, s. 31–34; Ľubica KÁZMEROVÁ, *Hana Meličková. Veľká dáma slovenského divadla*, in: *Do pamäti národa. Osobnosti slovenských dejín prvej polovice 20. storočia*, Slavomír Michálek (ed.), Bratislava 2003, s. 411–414; Vladimír ŠTEFKO – Dária FOJTÍKOVÁ-FEHÉROVÁ – Martin TIMKO, *Ferdinand Hoffmann. Kritik, dramaturg, režisér ...*, Bratislava 2015.

⁶ Napríklad: Ladislav ČAVOJSKÝ, *Divadlo v Trnave*, Bratislava 1982; Peter HIMIČ, *Tektonika a ruptúry divadelnej genézy Košíc (1899 – 1999)*, in: *Štruktúry a fragmenty historického vývoja Košíc*. Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Safarikianae, Štefan Šutaj – Nikoleta Dzurikaninová (eds.), Košice 2014, s. 104–127; TEN ISTÝ, *Divadelný život Prešova. Od počiatkov do polovice 20. storočia*, Bratislava 2014; Ladislav MUŠINSKÝ, *Ochotnícke divadlo v Piešťanoch, 1. časť. 1918–1945*, in: *Balneologický spravodajca = Balneological Bulletin. Vlastivedný zborník múzea*, Martin Kostelník (ed.), Piešťany 2008–2010 (vydané v roku 2011), s. 190–268.

⁷ Pozri napríklad: Martin PEKÁR, *Voľný čas a politika (Sonda do možností a podôb trávenia voľného času v rokoch 1939–1945 na príklade mesta Prešov)*, in: *Život v Slovenskej republike. Slovenská republika 1939–1945 očami mladých historikov IX.*, Peter Sokolovič (ed.), Bratislava 2010, s. 63–69. Štúdia sa nevenuje pôsobeniu Slovenského ľudového divadla v Prešove, hoci v ňom strávilo približne rok.

⁸ Pozri napríklad viaceré práce od: Dagmar PODMAKOVÁ, *Divadlo v zrkadle spoločensko-politických kontextov*, in: *Slovensko v labyrinte moderných európskych dejín*. Pocta historikov Milanovi Zemkovi, Slavomír Michálek (ed.), Bratislava 2014, s. 497–508; TÁ ISTÁ, *Divadlo na Slovensku 1918 (1920)–1938*, in: *Od osmičky k osmičke. Premeny slovenskej spoločnosti v rokoch 1918–1938*, Jarmila Rogulová (ed.), Bratislava 2009, s. 153–162; TÁ ISTÁ, *Divadlo v živote Vavra Šrobára*, in: *Dr. Vavro Šrobár politik, publicista a národnoosvetový pracovník*, Miroslav Pekník (ed.), Bratislava 2012, s. 775–782; TÁ ISTÁ, *Múzy v službe politiky. Divadlo a propaganda*, in: *Storočie propagandy. Slovensko v osidlach ideológií*, Valerián Bystrický – Jaroslava Rogulová (eds.), Bratislava 2005, s. 195–204.

v dobovej tlači ako napríklad: *Slovák, Slovenská politika, Gardista, Nitrianska stráž* a mnohé iné. Významným zdrojom informácií o vývoji divadelníctva v období druhej svetovej vojny sú časopis *Naše divadlo*, ktoré vydávalo Ústredie slovenských ochotníckych divadiel v Turčianskom Svätom Martine, viaceré práce popredných slovenských divadelných historikov a publikované dobové pramene⁹.

Slovenské profesionálne divadelníctvo (v zmysle stáleho sídla a súboru), na rozdiel od ochotníckeho,¹⁰ nemalo dlhú tradíciu,¹¹ v podstate sa začalo profilovať až po vzniku Československa. Ani Slováci neboli na pôsobenie profesionálneho divadla pripravení a celkovo tento druh umenia nepatril medzi často vyhľadávané spôsoby trávenia voľného času a kultúrneho využitia. Bežní občania ho skôr vnímali ako zábava pre „smotánku“. Ak sa už Slováci rozhodli pre návštevu divadelného predstavenia, uprednostnili hry naštudované ochotníckymi súbormi, ktoré mali dlhšiu tradíciu a tvorili ich „obyčajní“ ľudia bez „hviezdnych manierov“. Napriek tejto skutočnosti štát divadlá a divadelnú kultúru podporoval, vyzdvihoval sa najmä ich osvetový prínos.

Vznik profesionálneho divadla na Slovensku zaznamenal dlhší a náročný vývoj. V roku 1920 vzniklo v Bratislave Slovenské národné divadlo (ďalej SND), ako protipól nemeckej a maďarskej divadelnej scény.¹² Zo začiatku sa na jeho pôde sa uplatňovali najmä českí herci a to pod vedením Bedřicha Jeřábka.¹³ Tento stav spôsobila dovtedajšia absencia slovenských

dramatických škôl, kde by mohla vyrásť vlastná generácia slovenských hercov.¹⁴ Postupom času sa však ich početnosť zvyšovala. O štyri roky neskôr sa profesionálny herecký súbor vytvoril aj na východe Slovenska. V Košiciach vzniklo Východoslovenské národné divadlo, ktoré ale počas veľkej hospodárskej krízy zaniklo.¹⁵ V roku 1932 sa v rámci Národného divadla v Bratislave vytvorila popri českej aj slovenská činohra SND. Bol to krok riaditeľa Antonína Drašara, ktorý bol hlavne podnikateľom a tak sa k scéne aj správal. Slovenská činohra SND mala podľa jeho predstáv najmä uspokojovať požiadavky vidieckeho obyvateľstva po divadelných predstaveniach. Kým slovenská činohra SND kočovala po Slovensku, česká činohra zostávala hrať v Bratislave. Rozdelenie súboru však neupokojilo pretrvávajúce požiadavky na úplné poslovenčenie divadla. Stále však na to neboli dostatočné predpoklady. Ako uvádza Ladislav Čavojský, česká činohra SND si mohla vyberať zo širokého repertoáru hier, či už vlastných alebo zahraničných, preložených do češtiny. České divadelníctvo malo dlhšiu tradíciu, kým slovenské malo k dispozícii obmedzený počet vlastných dramatických diel a len minimum prekladov textov zahraničných dramatikov.¹⁶ Tento stav sa menil len veľmi pomaly a v období druhej svetovej vojny výrazne vplýval na možnosti slovenského divadelného umenia. Vnútoraná kríza v Slovenskom národnom divadle a súboroch vyvrcholila v roku 1938. Už na konci sezóny 1937/1938 Krajinský výbor v Bratislave sprísnil podmienky poskytnutia dotácie pre divadlo. Minimum predstavení odohraných v slovenčine bol stanovený na počet 60 hier za sezónu, týždenne sa pritom mali prezentovať divákovi dve predstavenia v slovenskom jazyku, iba vo výnimočných prípadoch mohol byť tento počet znížený na jednu hru. Podobne bol určený počet predstavení, ktoré mali byť za sezónu odohrané na vidieku, pričom aj v tomto prípade predstavovalo minimum 60 hier. Keďže väčšina operiet sa dovtedy uvádzala v češtine, Krajinský výbor stanovil, aby v jednej divadelnej sezóne bolo auditóriu prezentovaných minimálne 5 spevohier v slovenčine. Podob-

⁹ Ladislav LAJCHA, *Dokumenty SND. Zápas o zmysel a podobu SND (1920–1938)*, Bratislava 2000; TEN ISTÝ, *Dokumenty SND 1939–1945: Divadlo v rokoch vojny, 2. diel*, Bratislava 2000.

¹⁰ Stručný prehľad počiatkov slovenského ochotníckeho divadelníctva pozri napríklad: Ladislav ČAVOJSKÝ, *Slovenské divadlo do roku 1919. Súpis A–M*, Bratislava 1997, s. 19–26.

¹¹ O predchádzajúcom vývoji divadla na Slovensku pozri napríklad: Milena CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, *Ž divadelných počiatkov na Slovensku*, Bratislava 1997; TÁ ISTÁ, *Ž divadelnej minulosti na Slovensku*, Bratislava 2004; L. ČAVOJSKÝ, *Slovenské divadlo do roku 1919. Súpis A–M*; TEN ISTÝ, *Slovenské divadlo do roku 1919. Súpis N–Ž. Predstavenia mimo Slovenska. Registre*, Bratislava 1998, s. 260–536.

¹² Milena CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, *Slovenské a nemecké divadlo v Bratislave v dvadsiatych rokoch 20. storočia*, in: *Z divadelnej minulosti na Slovensku*, Bratislava 2004, s. 237–244.

¹³ Podrobnejšie o vývoji Slovenského národného divadla v Bratislave pozri: Dagmar PODMAKOVÁ, *Divadlo na Slovensku 1918 (1920)–1938*, in: *Od osmičky k osmičke*, Jarmila ROGULOVA (ed.), Bratislava 2009, s. 154–155.

¹⁴ Ladislav LAJCHA, *Činohra SND 1920–1932*, in: *Slovenské divadlo v 20. storočí*, Miloš Mistrík et al, Bratislava 1999, s. 63–81.

¹⁵ Divadlo bolo znovuobnovené len na krátku dobu, a to v rokoch 1937–1938. V roku 1938 existovalo do prvej Viedenskej arbitráže, kedy Košice pripadli Maďarsku.

¹⁶ Ladislav ČAVOJSKÝ, *Slovenská činohra SND 1932–1938 v zrkadle dramaturgie*, in: *Slovenské divadlo v 20. storočí*, Miloš Mistrík et al, Bratislava 1999, s. 87.

né zmeny v prospech poslovenčenia scény boli navrhnuté aj v prípade obnoveného fungovania SND v Košiciach.¹⁷ Tieto opatrenia mali výrazne limitovať pôsobenie českých umelcov v divadlách v Bratislave a v Košiciach. Česi v divadlách na Slovensku boli veľmi často kritizovaní za používanie materinského jazyka, respektíve nespisovnej slovenčiny. Prispievali tak k šíreniu myšlienky čechoslovakizmu, ktorá bola kritizovaná najmä predstaviteľmi Hlinkovej slovenskej ľudovej strany a Slovenskej národnej strany. Po štátoprávných zmenách v októbri 1938 v Československu sa na čelo Slovenského národného divadla dostal Dušan Úradníček. Aj oblasť divadelníctva, podobne ako tomu bolo v iných sférach politického, hospodárskeho a kultúrneho života, zasiahla politická objednávka dôslednej národnostnej očisty vo všetkých sférach života. V Slovákovi, oficiálnom tlačovom orgáne štátostrany – Hlinkovej slovenskej ľudovej strany, bolo v tom čase publikovaných viacero článkov, v ktorých sa „volalo“ po tom, aby národné divadlo tvorili iba slovenskí herci.¹⁸ Podľa mienky jedného z pisateľov týchto statí – spisovateľa Ľuda Zúbeka, umelci českej národnosti mohli zostať v súbore len vtedy, ak by splnili jedno z najdôležitejších kritérií. Neboli ním však herecké schopnosti adepta, ale ovládanie slovenčiny.¹⁹ Česká činohra bola nakoniec zrušená a časť umelcov odišla do Čiech. Napriek snahe o úplné poslovenčenie, nemohlo nové vedenie bratislavského divadla dotiahnuť akciu do úspešného konca, nakoľko by to ohrozilo fungovanie inštitúcie. Niektorí členovia súboru a orchestra českej národnosti preto v divadle zostali pôsobiť aj naďalej. Naopak, zákaz vystupovať na bratislavskom javisku dostali umelci židovského pôvodu, ako napríklad: Martin Gregor (vlastným menom Marcel Guttmann) a tiež

herci, s opozitným názorom voči vládnucej garnitúre, napríklad: Andrej Bagar. V danom období z bratislavského divadla odišli aj Hana Meličková, Štefan Figura, Ružena Hrušovská-Porubská, Rudolf Bachlet, Paľo Bielik a ďalší. Personálne problémy boli na divadelnej scéne v hlavnom meste v sledovanom období riešené niekoľkokrát,²⁰ dokonca aj na pôde Kultúrnej rady pri Predsedníctve vlády Slovenskej republiky. Na jej čele stál Vojtech Tuka, vtedajší predseda vlády, a zástupcom za oblasť divadelníctva bol Janko Borodáč, šéf činohry. Kultúrna rada neexistovala dlhý čas, len od januára do leta 1940,²¹ Borodáč na nej jasne tlmočil vlastné predstavy o personálnych otázkach v Slovenskom národnom divadle a nielen o nich. Na marcovom zasadnutí rady v roku 1940 mal dotýčny divadelník predstavy o situácii v tejto sfére, kde spomenul aj personálnu politiku SND: „[...] Keď sme pri prechode do terajšieho života počítali, hovorili sme si, že bez určitého počtu českých hercov nemôžeme ďalej. Vlastne ani nie bez hercov, ale bez spevákov. A bez muzikantov vôbec nie. I rozhodli sme sa, že rekonštrukcia bude pomalá. Keby som teraz radil, po jednoročných nových skúsenostiach, volil by som formu radikálnu a začínať s novým materiálom a bez nich. Česi i teraz pracujú ako vedúci funkcionári a to je nedobre [...]“.²² Na základe jeho popisu situácie potom členovia Kultúrnej rady vypracovali návrh, podľa ktorého sa malo: „[...] radikálne zakročiť, aby českí členovia nahradení boli Slovákmi a Slovenkami, aby vedenie divadla /režiséri, dirigenti/ čo najrýchlejšie prevzali naši pracovníci. I v spevohre prikočiť k výchove-pozitívne [...]“.²³ Personálna otázka zostala aktuálnou aj v nasledujúcom období, pričom počet českých umelcov sa

¹⁷ BEZ AUTORA, *Podmienky pre SND. (Dobré opatrenie krajského výboru)*, Slovák, 1938, 21. 6. 1938, s. 9.

¹⁸ BEZ AUTORA, *Česká činohra SND do novej sezóny. (Začala hrou od A. Jiráska)*, Slovák, 1938, 14. 9. 1938, s. 4; Vladimír WAGNER, *Slovenské národné divadlo musí byť slovenské! (Teraz je dobrá príležitosť vec riešiť)*, Slovák, 1938, 25. 10. 1938, s. 7; J. H., *Poslanie Národného divadla. (Čím bolo a čím má byť)*, Slovák, 1938, 27. 10. 1938, s. 4; BEZ AUTORA, *Poslanie Národného divadla. (Čo je s poslovenčením opery?)*, Slovák, 1938, 3. 11. 1938, s. 8; BEZ AUTORA, *Naše divadelníctvo v nových pomeroch. (Pokračovať v započatej práci)*, Slovák, 1938, 16. 11. 1938, s. 4.

¹⁹ BEZ AUTORA, *Nové Slovenské národné divadlo. (Na čo neslobodno zabúdať)*, Slovák, 1938, 3. 12. 1938, s. 4. Autor v článku približuje názor spisovateľa Ľuda Zúbeka, ktorý bol publikovaný na stránkach časopisu *Elán*.

²⁰ Pozri: V. ŠTEFKO, *Slovenské činoherné divadlo 1938–1945*, s. 19. Dušan Úradníček, ktorý stál na čele SND v Bratislave v období od októbra 1938 do júna 1940, v jednom z článkov v *Slovákovi* uviedol, že v danom období odišlo z divadla 53 Čechov a bolo prijatých 62 Slovákov. K zamestnávaniu na pôde SND pozri tiež súbor dokumentov publikovaných v: L. LAJCHA, *Dokumenty SND 1939–1945*, k počtu Čechov a Slovákov v súbore s. 38.

²¹ O činnosti Kultúrnej rady pozri napríklad: Ivan KAMENEC, *V pozícii duchovného satelita. Miesto kultúry v slovensko-nemeckých vzťahoch v čase druhej svetovej vojny*, in: *História* 5–6, 2009, s. 77. TEN ISTÝ, *Od Kultúrnej rady po Lomnický manifest*, in: *Kapitoly z histórie stredoeurópskeho priestoru v 19. a 20. storočí*, Edita Ivaničková a kol., Bratislava 2011, s. 355–370.

²² Slovenský národný archív v Bratislave (ďalej len SNA v BA), fond Úrad Predsedníctva vlády (ďalej len f. ÚPV), krabica (ďalej len kr.) 12, *Problém slovenského profesionálneho divadelníctva*. Elaborát vypracovaný Jankom Borodáčom.

²³ SNA v BA, f. ÚPV, kr. 12, *Návrh na riešenie divadelného problému*.

pozvoľna znižoval. Ceľ situácii však určite neprospeľi Borodáčove výroky na pôde Kultúrnej rady, kde si ich vypočul zástupca radikálneho krídla v HSLS, Vojtech Tuka.

Zásahy vládnej moci do divadelníctva

Krátko potom ako sa Hlinkova slovenská ľudová strana dostala k moci, snažila sa o zásahy do všedného života obyvateľov a zglajchšaltovanie celého kultúrneho života, pričom kopírovala v rôznych oblastiach nemecké vzory.²⁴ Divadelníctvo bolo aj v predchádzajúcom období považované za šíriteľa osvety medzi pospolitým ľudom a hoci v spoločnosti neustále pretrvával slabý záujem o tento druh umenia, na čo sa v novinách neustále upozorňovalo,²⁵ nastupujúca vládna garnitúra videla práve v divadle, či už profesionálnom alebo ochotníckom, možnosti ako prezentovať vlastný pohľad na rôzne politické a spoločenské problémy.²⁶ V neposlednom rade sa ochotnícke divadlo stalo aj jedným z možných finančných príjmov pre súbory.²⁷ Tie mali v regiónoch pod kuratelou najmä miestne oddiely Hlinkových gárd, čiže príjmy z tejto činnosti sanovali istú časť ich finančných

potrieb. Štátostrana chcela teda aj takýmto spôsobom ekonomicky zabezpečiť vlastnú činnosť v regiónoch a to aj napriek tomu, že podnikanie v oblasti divadelníctva kritizovala. Nezastupiteľná úloha ochotníkov na osvetovom a výchovnom poli bola niekoľkokrát deklarovaná aj na stránkach oficiálneho časopisu pre divadelníctvo – *Naše divadlo*. Mali sa stať jedným z výchovných prostriedkov spoločnosti a snažiť sa o „socializáciu duchovných a umeleckých hodnôt“. Počet ochotníckych krúžkov však bol po politických zmenách a revízii hraníc s Maďarskom po Viedenskej arbitráži výrazne zredukovaný, preto sa Hlinkova slovenská ľudová strana snažila podporovať ich zvyšovanie.²⁸ Ak mali ochotníci plniť predstavy vládnej moci, nevyhnutné boli aj zásahy do doteraz viac-menej autonómnych rozhodnutí, ako napríklad skladby repertoáru. Kritik Andrej Mráz sa na úkor medzivojnovnej plejády hier vyjadril nasledovne: „[...] do rúk našich ochotníkov dostávali sa hry celkom neslýchané, vonkoncom zlé zo strany umeleckej, absurdné svojou tendenciou, na sto míľ vzdialené od slovenskej mentality [...]“.²⁹ Kritiku zaznamenávali naďalej české hry respektíve používanie češtiny ako divadelného jazyka, pokračovalo sa v pranierovaní divácky úspešných, avšak divadelníkmi zaznávaných, operiet. Nahrádzať sa mali najmä tvorbou slovenských dramatikov, tých však bolo málo.³⁰ Preto sa podporovala domáca dramatická tvorba vypisovaním súťaží, pričom víťazi mali možnosť vydať hru a získať finančné ocenenie. Zahranické dramatické diela boli prelustrované tak, aby sa na javiská dostali len hodnotné hry po mravnej a duchovnej stránke. Bariéry v podobe nedostatku ochotníkov a dobrých režisérov mali byť aj naďalej odstraňované organizovaním divadelných kurzov, pripravovaných okresnými a miestnymi osvetovými komisiami. Ochotníkov v štáte zastrešovalo Ústredie slovenských ochotníckych divadiel (ďalej len ÚSOD) v Turčianskom Svätom Martine, ktoré od roku 1922 existovalo pri Matici slovenskej. V medzivojnovnom období však nie všetky divadelné krúžky dobrovoľníkov boli členmi tejto organizácie.³¹ Po októbri

²⁴ BEZ AUTORA, *O kultúrnu úroveň nášho robotníctva. (Nemecká KdF ako dobrý vzor)*, Slovák, 1939, 7. 12. 1939, s. 7. K tejto problematike pozri tiež: Michal SCHVARC – Ludovít HALLON, *Nemecká kultúrna politika na Slovensku v rokoch 1939–1945. Náčrt problematiky*, in: *Život v Slovenskej republike – Slovenská republika 1939–1945 očami mladých historikov IX.*, Peter Sokolovič (ed.), Bratislava 2011, s. 259–284. Stanislav DRAGŮŇ, *Nemecko-slovenská dohoda z roku 1942 o spolupráci na kultúrnom poli a jej realizácia v praxi*, *Historický časopis* 3, 2007, s. 559–576.

²⁵ BEZ AUTORA, *Nezabúdajte na divadlo!*, Slovák, 1939, 27. 5. 1939, s. 7; J. H., *Opera SND slovenská! (O premiére „Dcéry pluku“)*, Slovák, 1939, 28. 5. 1939, s. 9; BEZ AUTORA, *Slováci, Slovensky, chodte do divadla! (Na margo jednej výzvy)*, Slovák, 1939, 31. 5. 1939, s. 8; Štefan HOZA, *Slováci, Slov. nár. divadlo vás volá! (Predplatné umožňuje každému návštevu.)*, Slovák, 1939, 1. 6. 1939, s. 7.

²⁶ J. KOŠTA-MATUŠKA, *Divadlo na dedine. (Čo je jeho úlohou)*, Slovák, 1939, 18. 11. 1939, s. 7. Janko Borodáč sa na marcovom zasadnutí Kultúrnej rady v roku 1940 na úkor úloh divadla vyjadril: „[...] Vo výchove, v národnej a ideovej orientácii robí [divadlo – pozn. autora] pozitívnu a osožnú prácu. Divadlo v terajšom živote už nie je len lar pur lart. Bez straty svojej umeleckej hodnoty pracuje pedagogicky a orientačne v službe národa a štátu [...]“.²⁷ Porovnaj: SNA v BA, f. ÚPV, kr. 12, *Problém slovenského profesionálneho divadelníctva*. Elaborát vypracovaný Jankom Borodáčom.

²⁷ Stanislav KOŠŤÁL, *Kedy organizovať divadlo na dedine? (Hrst praktických pokynov)*, Slovák, 1940, 10. 1. 1940, s. 7.

²⁸ Anton CÍGER, *Reorganizácia slovenského ochotníctva*, *Naše divadlo* 6, 1939, s. 81.

²⁹ Andrej MRÁZ, *Spojenými silami*, *Naše divadlo* 5, 1939, s. 67.

³⁰ Medzi aktívnych dramatikov v tomto období patrili: Ivan Stodola, Július Barč-Ivan, Štefan Králik, Ján Poničan, Mária Rázusová-Martáková a Peter Zvon (pseudonym Vladimíra Sýkora – člena SND). Hrali sa aj diela staršej generácie, ako napríklad: Ján Palárik, Jonáš Záborský a Jozef Gregor Tajovský

³¹ BEZ AUTORA, *Naše divadelníctvo v nových pomeroch. (Pokračovať v započatej práci)*, Slovák 261, 1938, s. 4.

1938 bolo evidovanie v ÚSOD-e nevyhnutnosťou. Ústredie usmerňovalo ochotnícke divadelné krúžky, povoľovalo a viedlo evidenciu predstavení, organizovalo súťaže a režisérské kurzy. Okrem toho vydával ÚSOD aj časopis *Naše divadlo*, ktorý členstvu prinášal základné ideové podnety. Na čele ÚSOD-u v sledovanom období stáli Jozef Cíger Hronský a Ivan Turzo.³² Ústredie spolupracovalo aj s Hlinkovou gardou,³³ ktorá po zákaze spolkov (Sokol, Orol, RTJ, Roľnícka mládež, Roľnícka jednota a ďalších, najmä židovských) prevzala ich majetok a časť nezaniknutých miestnych divadelných kolektívov začlenila do vlastných osvetových odborov.

V predstavách vládnej moci na Slovensku sa malo ochotnícke divadlo stať prostriedkom výchovy občanov v duchu vlastnej ideológie. Podľa názoru Štefana Horu, tlmočeného prostredníctvom časopisu *Naše divadlo*, mohli ochotnícke divadelné krúžky plniť niekoľko výchovných cieľov: pripravovať dobrých občanov upriamovaním pozornosti najmä na rodinu ako základnú bunku spoločnosti a podporu reprodukcie, podporovať telesnú a brannú výchovu, pretože „[...] Slováč bude musieť aj v budúcnosti veľa zápasit s prírodou aj neprajníkmi [...]“³⁴ a to tak, aby „[...] naočkúvala [divadelná hra – pozn. autora] miesto lahostajnosti vzdor a vôľu k činom, k odvahe chytiť palicu a pušku a íst hájiť svoju svätú národnú pravdu [...]“³⁵ Divadlo malo stmelovať v národnom duchu, odsudzovať egoizmus, posilňovať politické povedomie, najmä hraním hier s historickou tematikou (*Jánošík*, *Chlapci na strážii*, *Zostaň s nami*, *Pane ...*, *Marína Havranová*), ktoré dokázali strhnúť aj „[...] najlahostajnejšieho svetoobčana alebo renegáta k svedci so svojim vnútrom, k novým činom, k novému mysleniu a k novému hodnoteniu národného a štátneho života [...]“³⁶ V divadelných hrách sa mal dôsledne uplatňovať jazykový purizmus. Akcent na správne používanie slovenčiny, ktoré sa malo preniesť aj do reálneho života, jednoznačne vystihoval popisované

obdobie.³⁷ Ako už bolo spomenuté, vážne dramatické diela mali v sebe často zakomponované hlbšie významy. Tieto inotaje však boli návštevníkom ťažko čitateľné a aj z tohto dôvodu nepatrilo divadlo medzi vyhľadávané formy trávenia voľného času. Túto skutočnosť ochotníci ťažko niesli a na prázdne sály sa v tlači sťažovali aj predstavitelia ÚSOD-u a štátostrany. Úspech u divákov zaznamenávali najmä operetné predstavenia, preto bol aj repertoár ochotníkov zostavovaný prevažne z operiet, ktoré dokázali ľudí prilákať do divadelných siení. V časoch vojny sa totiž ľudia chceli skôr rozptýliť (zabudnúť), ako sa zamýšľať nad dešifrovaním odkazu ukrytým vo vážnej divadelnej inscenácii. Kritici však operety pranierovali pre ich nízku umeleckú hodnotu. Od ochotníkov sa očakával prínos v oblasti výchovného pôsobenia na obyvateľov, čo sa operetami dosiahnuť nedalo. Na dosiahnutie zvýšenej návštevnosti dramatických predstavení bolo nutné s obecenstvom pracovať, vychovávať si ho. Návod ako to urobiť, našli divadelníci na stránkach časopisu *Naše divadlo*. Pred začiatkom predstavenia mali byť návštevníci slovne poučení, mala im byť jasne naznačená pointa divadelnej hry, jej odkaz. Ten mal byť „prezradený“ režisérom v príhovore publiku prípadne si mohli ochotníci nechať vytlačiť „úvodník“ s krátkym obsahom prezentovaného diela. Vzbudiť záujem o hru u potenciálnych divákov mali tiež články a upútavky v miestnej tlači.³⁸

Divákovi prezentované divadelné hry museli ešte pred ich naštudovaním prejsť predbežnou politickou cenzúrou, podobne ako tomu bolo aj v prípade literárnych diel alebo filmových predstavení. Vykonávali ju politickí revízori na župných úradoch.³⁹ Hoci zo začiatku proti ruským dramatickým a operným dielam neboli väčšie výhrady, dokonca na oslavu zvolenia prvého prezidenta Slovenskej republiky, Jozefa Tisa, naštudovalo SND operu *Chovančina* ruského autora Modesta Petroviča Musorgského,⁴⁰ sprísnená kontrola ruských hier prišla po tom, ako v júni roku 1941 Slovensko vstúpilo do vojny proti Sovietskemu zväzu po boku spojenca – Nemeckej ríše.

³² Archív Matice slovenskej v Martine (ďalej len AMS v MT), fond Ústredie slovenských ochotníckych divadiel (ďalej len f. ÚSOD), kr. 90, List ÚSOD adresovaný MŠANO dňa 15. 11. 1939.

³³ AMS v MT, f. ÚSOD, kr. 96, List ÚSOD adresovaný hlavnému veliteľstvu Hlinkových gárd v Bratislave dňa 12. 11. 1940. K problému zániku divadelných krúžkov z medzi-vojnového obdobia a divadelných ambícií HG pozri tiež: BEZ AUTORA, *Divadelní ochotníci v plnej práci*, Slovák, 1939, 12. 1. 1939, s. 7.

³⁴ Štefan HORA, *Divadlo v službách osvety ľudu*, Naše divadlo 2, 1942, s. 27.

³⁵ *Tamže*, s. 28.

³⁶ *Tamže*, s. 30–31.

³⁷ Vladimír WAGNER, *Slovenské divadlo na vidieku. (Musí si získať široké vrstvy)*, Slovák, 1939, 15. 1. 1939, s. 9.

³⁸ J. K., *K výchove divadelného obecenstva*, Naše divadlo 3, 1943, s. 57–60.

³⁹ Archív Divadelného ústavu v Bratislave (ďalej len ADÚ v BA), fond Slovenské ľudové divadlo (ďalej len f. SLD), 1939–1945, kr. 2, Vyjadrenie MŠANO k programu SLD na sezónu 1944/45.

⁴⁰ BEZ AUTORA, *Slávnostné predstavenie v SND. (Premiéra Musorgského „Chovančiny“)*, Slovák, 1939, 28. 10. 1939, s. 7.

Naštudované mohli byť len dramatické diela tých ruských autorov, ktoré získali povolenie od štátnych úradníkov. Napríklad hra Dimitrija S. Merežkovského *Smrť Pavla I.* v preklade Hany Ruppeldtovej sa ocitla na indexe, nakoľko sa v nej nachádzalo niekoľko viet urážajúcich Nemecko.⁴¹ Časti textov, v ktorých sa spomínali Rusi alebo Nemci, boli cenzúrou citlivo vnímané. Patričné časti sa väčšinou upravili alebo jednoducho vyhodili. Bolo to tak aj v prípade častokrát reprízovanej hry *Marína Havranová*, v ktorej mali byť upravené partie spomínajúce Rusko.⁴²

Program divadelnej sezóny kamenných divadiel bol ešte pred jej začiatkom pravidelne preverovaný kompetentnými úradníkmi na ministerstve školstva a národnej osvety. Kultúrnu, umeleckú a ideologickú úroveň predstavení sledovali aj dvaja zástupcovia miestnej osvetovej komisie, ktorí získavali lístok na divadelné predstavenia zdarma.⁴³ Pri premiérach hier slovenských dramatikov platila zásada, že boli najskôr uvedené v Bratislave až potom na scénach vo zvyšku Slovenska. Hry museli byť ešte pred uvedením doručené v písomnej podobe na ministerstvo, ktoré posúdilo ich ideovú, mravnú, náboženskú, národnostnú, jazykovú a umeleckú hodnotu. Očakávalo sa, že do programu budú zaradené hry „[...] zo slovenského prostredia, ktoré by pôsobili výchovne a optimisticky a budili v širokých vrstvách ľudu vieru v dobro a v budúcnosť [...]“.⁴⁴ Podľa predstáv posudzovateľa, dramaturga Národného divadla Jána Sedláka, si napríklad riaditeľstvo Slovenského ľudového divadla v Nitre malo dávať pozor na výstredné kostýmy. Herci pôsobiaci na jeho doskách sa tiež mali zdržať akýchkoľvek „[...] nevhodných extempore alebo iných vecí, ktoré môžu vzbudiť vo vidieckej verejnosti nevôľu alebo pohoršenie [...]“.⁴⁵ V prípade, ak by sa súbor dopustil konania, ktoré by bolo namierené proti „[...] národným, mravným alebo politicko-výchovným tendenciám [...]“, MŠANO by z toho vyvodilo dôsledky, ktoré by mohli viesť až k zániku scény.

Problematické boli historické hry z obdobia Veľkej Moravy, hoci táto historická epocha bola v danom období vyzdvihovaná politikmi a oficiál-

nymi ideologickými tvorcami ako prvý štát Slovákov. Téma bola tiež využívaná ako morálny apel na všetkých, ktorí stáli v opozícii voči oficiálnej štátnej politike z titulu: „[...]rozbijali národnú jednotu a nevedeli sa prispôsobiť národnej disciplíne [...]“.⁴⁶ Takýchto diel vzniklo niekoľko (*Pribina, Úsvit, Svätopluk*), avšak vzhľadom na prezentovaný antagonizmus Veľkomoravanov ku germánskym Frankom, ktorý vyvolával nevôľu zo strany nemeckého protektora, boli veľmi skoro po premiére stiahnuté. Bol to aj prípad hry *Rastic* od L. S. Donovalského, ktorú MŠANO zakázalo súborom naštudovať dovtedy, kým neprejde politickou cenzúrou.⁴⁷

Príbehy so zbojníckou tematikou vyvolávali tiež rôzne reakcie zo strany glosátorov a recenzentov. Na jednej strane bola Jánošíkovská legenda zžitá so Slovákami, no na druhej strane, zbojník sa venoval krádežiam, čo bolo považované za nevhodné konanie z etického aj kresťanského hľadiska.⁴⁸ Ako príklad hier, ktoré vyvolali polemiky okolo tejto historickej postavy možno uviesť operetu *Žena jeho snov* s podtitulom zbojnícka opereta od Bohumila Relského a Borodáčovho *Jura Jánošíka*.⁴⁹

Podobne rozpačito sa prijímali aj príbehy, ktoré mali provokatívny erotický náboj,⁵⁰ ako napríklad hry: *Obrana Xantipy, Siedme nebo* alebo opereta *Dolfinka*. Rovnako tomu bolo aj v prípade, že sa na divadelnej scéne prezentovali osoby na pokraji spoločnosti – prostitútky a asociálne živly. Neprijateľným sa na javiskách stalo prezentovanie nemravného spôsobu života, bez jeho jasného odsúdenia, ako napríklad v hre *Ulica*

⁴⁶ A. M., *Dráma o slovenskej národnej tragike*, Slovák, 1939, 9. 5. 1939, s. 7.

⁴⁷ ADÚ v BA, f. SLD 1939–1945, kr. 2, List MŠANO zo dňa 12. 9. 1944.

⁴⁸ K. M., *Jánošíkovský motív v slovenskej literatúre. (Proti nesprávnym námietkam)*, Slovák, 1939, 29. 10. 1939, s. 11; BEZ AUTORA, *Jánošík očami historika. Ako ho vidí Dr. František Hrušovský vo svojich „Slovenských dejinách“*, Slovák, 1939, 5. 11. 1939, s. 6.

⁴⁹ ADÚ v BA, f. SLD 1939–1945, kr. 2, List MŠANO zo dňa 7. 10. 1944.

⁵⁰ Ako príklad hry, v ktorej bolo kritizované erotično, možno spomenúť Morstínovu *Obranu Xantipy*. Cenzor MŠANO navrhoval upraviť časť dialógu v siedmej scéne prvého dejstva, kde mali byť vynechané vety silného erotického charakteru. Hru *Siedme nebo* napísal František Schramm, ktorý pôsobil ako dirigent v súbore Slovenského ľudového divadla v Nitre. Hra mala jemne „pikantný“ charakter a po stránke mravnej neprešla cez cenzora. Podobne bola pranierovaná aj opereta *Dolfinka*, kde sa posudzovateľovi nepáčili obrazy so spálňou ukrytou za knižnicou a ďalšie nevkusné časti, ktoré mali byť zoškrtané alebo prerobené. ADÚ v BA, f. SLD, 1939–1945, kr. 2, List MŠANO zo dňa 1. 6. 1943, list MŠANO zo dňa 24. 10. 1944 a list MŠANO zo dňa 2. 12. 1944.

⁴¹ Hra opisovala život cára Pavla I. syna cárovnej Kataríny Veľkej. AMS v MT, f. ÚSOD, 1941, kr. 103, List Ivana Turza adresovaný Hane Ruppeldtovej dňa 8. 4. 1941.

⁴² AMS v MT, f. ÚSOD, 1941, kr. 103, List Ivana Turza adresovaný Ivanovi Stodolovi dňa 1. 12. 1941.

⁴³ ADÚ v BA, f. SLD, 1939–1945, kr. 2, Revízná správa o kontrole v SLD v októbri 1943.

⁴⁴ Tamže, List MŠANO zo dňa 4. 8. 1943.

⁴⁵ Tamže.

spieva od Karola Schureka.⁵¹ Hra bola zakázaná na podnet Eugena Filkorna, rímsko-katolíckeho kňaza a poslanca Snemu Slovenskej republiky. Sťažnosť na ňu však ministerstvo školstva a národnej osvety dostalo aj od kňaza Viktora Trstenského. Podľa cenzora hra približovala život českých pouličných muzikantov „[...] *chápagúcich život ako večné opilstvo a zábavku. Dve ženy bojujú o jedného muža prostriedkami nevyberanými a vulgárnymi, pri tom im asistujú priatelia stále opití a stále si nadávajúci [...]*“.⁵² Za problematiku posudzovateľ označil opakujúce sa vulgarizmy, ako napríklad *somár, vôl, hovädo*, či *sviňa* a celkovú úroveň spisovnej slovenčiny, na ktorú sa v tomto období kládol obzvlášť dôraz. Uvádzať sa nemohla ani Schönherova *Diablica*, nakoľko podľa cenzora mala hra rozkladný charakter. Išlo o príbeh manželského trojuholníka, pričom vrcholom sa stala vražda. Podľa názoru cenzora sa hra z morálneho hľadiska absolútne nehodila na slovenské divadelné dosky.⁵³

Vládna moc na Slovensku nemala záujem o prezentáciu diel autorov židovského pôvodu,⁵⁴ čo jasne deklarovala v 35 paragrafe židovského kódexu „[...] *Na území Slovenskej republiky nemožno vydať tlačou ani inak rozmnožiť, potažne dať do obehu (predvádzať) duchovný (vedecký, literárny, hudobný, výtvarný a pod.) produkt Žida, a to ani pod cudzím (krycím) menom. Týmto sa nevylučuje použitie uvedených produktov na vedecké ciele [...]*“.⁵⁵ Príkladom zamietavého stanoviska zo strany úradov na uvedenie divadelnej hry židovského autora môže byť Kaufmanova *Čierna veža*.⁵⁶ Ďalším problémom spomenutého diela bola skutočnosť, že v nej vystupoval Andrej Bagar, ktorý pre názory na nový režim dostal zákaz účinkovať na pôde Slovenského národného divadla.

Slovensko nemalo dostatok dramatikov, ktorí by tvorili moderné diela na aktuálne témy. Počet prekladov zahraničných autorov sa zvyšoval len pomaly, chýbali totiž schopní prekladatelia. Po októbri 1938 sa v tlači objavili rôzne návrhy z dielne divadelných laikov, ktoré mali túto absenciu odstrániť, ako napríklad zdramatizovanie úspešných slovenských románov,

inscenovanie slovenských básnických skladieb alebo umožnenie návštev divadelných predstavení slovenským spisovateľom zadarmo, kde by sa mohli naučiť tvoriť dramatické diela. Tieto nápady však boli odmietnuté, mimo iného aj Ferdinandom Hoffmanom, šéfdramaturgom SND.⁵⁷ Nutnosť zvýšiť podiel dramatických hier si uvedomovali aj čelní predstavitelia Ústredia slovenských ochotníckych divadiel. Začali sa preto obracať na laických autorov a motivovali ich k písaniu nových, prípadne k prekladu vhodných cudzojazyčných, hier. Vytvorené diela mali byť autentické, vhodné na prezentáciu pred verejnosťou vo veľkolepom štýle, objavili sa preto návrhy, aby umelci dostali od zamestnávateľov isté úľavy, ktoré by im umožnili istú dobu stráviť v opisovanom prostredí.⁵⁸ Najlepšie texty mali byť publikované v časopise *Naše divadlo* prípadne mali vyjsť knižne. Aby sa zintenzívnili záujem o dramatickú tvorbu, vyhlasovali sa súťaže o najlepšie diela na stanovenú tému. V niektorých prípadoch išlo o tematiku, ktorú vypisovali pre vlastné potreby štátne inštitúcie.⁵⁹ Súbehy boli vyhlásené na tvorbu hier pre rôzne vekové kategórie občanov.⁶⁰ Tematicky išlo často o národnú tematiku, dotýkajúcu sa významných medzníkov Slovákov.⁶¹ V roku 1943 bol vypísaný súbeh na vytvorenie diel nacionálneho charakteru, podporujúcich brannú výchovu obyvateľstva. Predstavitelia štátostrany jasne zverejňovali aj vlastné predstavy o hlavných hrdinoch. V dielach podporujúcich brannú výchovu mali napríklad vystupovať „[...] *silní a odhodlaní jednotlivci priameho a nezlomného charakteru, uvedomení Slováci, typy zdravého slovenského človeka [...]*“.⁶² Vládna moc tiež presne konkretizovala ladenie hier, o ktoré mala záujem. Hry mali vyznievať kladne a optimisticky, mali utužovať charakter, vieru v národ a jeho poslanie.⁶³ Dejovo mohli ich

⁵⁶ Jožo FÉLIX, *Niekoľko slov o organizovaní literárnej práce na Slovensku. (Nespoliehajme sa na náhodu)*, Slovák, 1939, 18. 1. 1939, s. 8.

⁵⁷ František ZAGIBA, *Ku vzniku reprezentatívnej slovenskej opery. (Zásluhy jednotlivcov a umelecké predpoklady)*, Slovák, 1940, 2. 3. 1940, s. 7.

⁵⁸ František ZAGIBA, *Ku vzniku reprezentatívnej slovenskej opery. (Trocha retrospektívy)*, Slovák, 1940, 29. 2. 1940, s. 9.

⁵⁹ BEZ AUTORA, *Súbeh na detskú divadelnú hru*, Slovák, 1939, 27. 5. 1939, s. 7.

⁶⁰ F. ZAGIBA, *Ku vzniku reprezentatívnej slovenskej opery. (Zásluhy jednotlivcov a umelecké predpoklady)*.

⁶¹ AMS v MT, f. ÚSOD, kr. 122, List Osvetového ústredia MŠANO adresovaný ÚSOD dňa 13. 7. 1943.

⁶² Medzi odporúčané zaradili ÚSOD a Veliteľstvo brannej výchovy v Banskej Bystrici týchto 7 hier: *Chlapci na stráži* (Ján Debnár, pseudonym Jána Borodáča), *Černová* (Jo-

⁵¹ ADÚ v BA, f. SLD, 1939–1945, kr. 2, List MŠANO zo dňa 1. 6. 1943.

⁵² Tamže, Vyjadrenie o repertoári SLD Fraňa Devinského na sezónu 1943/44.

⁵³ Takto bol zamietnutý preklad hry nemeckého autora Franza Werfela s názvom *Príbeh jednej noci*. AMS v MT, f. ÚSOD, kr. 113, List ÚSOD adresovaný Gregorovi Cútovi dňa 11. 2. 1941.

⁵⁴ Nariadenie č. 198/1941 Sl. z. o právnom postavení Židov.

⁵⁵ ADÚ v BA, f. SLD, 1939–1945, kr. 2, List MŠANO zo dňa 1. 6. 1943.

autori čerpat „[...] z prítomnosti a nedávnej minulosti (*Hlinkov boj*, 14. marec), ale aj z histórie národa (doba Pribinova, *Ríša Veľkomoravská*, časy Matúša Čáka, doby husitské, doby kráľa Mateja, doby turecké, doby kurucké, slovenské povstanie v roku 1948, svetová vojna 1914–1918, doby legionárske, americkí Slováci, vpád maďarských bolševikov na Slovensko) [...]“.⁶³ Súťaž z roku 1943, o najlepšiu hru podporujúcu brannú výchovu, však veľký záujem zo začiatku nevyvolala, preto sa predĺžil termín predkladania diel a zvýšili sa aj odmeny za tri najlepšie hry. Z pôvodných 3 tisíc korún za prvé miesto sa „výhra“ navýšila na 10 tisíc korún.⁶⁴ Do stanoveného termínu bolo doručených ÚSOD-u dovedna 21 divadelných hier, z toho 16 celovečerných a 5 jednoaktoviek.⁶⁵ Výsledky boli vyhlásené rozhlasom na piate výročie vzniku samostatného slovenského štátu, v marci 1944. Najčastejšie sa dej hier odohrával na slovensko-maďarskom pomedzí, prípadne sa popisovala cesta Slovákov k samostatnému štátu. Úroveň odovzdaných textov bola podľa konštatovania poroty⁶⁶ veľmi nízka, preto neudelili prvé miesto. Na ďalšom mieste sa umiestnila hra s názvom: *Za svetlom*, ktorá sa zaoberala problémom maďarizácie na odstúpenom území. Autorom bol Štefan Sonderlich, učiteľ z Turčianskeho Svätého Martina. Tretie miesto obsadila Hana Gajdošová-Zelinová s hrou s názvom: *Ludovít Štúr*. Porota ešte

finančne odmenila ďalšie dve hry, avšak už mimo poradia.⁶⁷ Jednoaktovky nedosiahli požadovanú úroveň a tak víťazi neboli určení.

Diela predložené do spomínaných súbehov posudzovala komisia, v ktorej mali zastúpenie aj dramaturgovia Slovenského národného divadla, Ferdinand Hoffmann⁶⁸ alebo Ján Sedlák.⁶⁹ Oceňované boli témy z národnej minulosti, najmä z obdobia boja Slovákov za samostatnosť s vyvrcholením v marcovom vzniku Slovenského štátu. Pozitívne hodnotené boli aj hry z rodinného a vidieckeho prostredia, náboženské námety a „[...] hry, ktoré nabádajú k pokoju, láske, bratstvu [...]“,⁷⁰ pretože ku koncu druhej svetovej vojny sa začali preferovať predstavenia s celkovo pozitívne ladenou tematikou. Niektorí autori, v snahe zaimponovať hodnotiteľom, do hier opisujúcich vtedajšie udalosti sami, prípadne na odporúčanie posudzovateľa textu, zakomponovali skryté odkazy, ktoré odrážali oficiálnu rétoriku štátostrany. Myšlienky, názory a symbolika HSLS sa tak stávali súčasťou konania hrdinov, s ktorými sa mohli najmä „naivní“ diváci stotožniť. Bol to jednoduchý spôsob ako vládna moc mohla ovplyvňovať pohľad občanov na politickú, hospodársku a sociálnu situáciu v štáte. Napríklad v hre Jozefa Korbačku s názvom *Tri vrecia* sa objavila pasáž o arizácii židovského obchodu, nechote robiť reklamu židovským podnikom a apel na nákup „ručníka“ v kresťanskej firme.⁷¹ V druhom dejstve diela Jána Borodáča s názvom *Juro Jánošík*, tento ľudový hrdina spolu so svojou

zef Hollý), *Zostaň s nami*, *Pane ...* (Jozo Korbačka), *Pribina* (Anton Prídavok), *Detvan* (Andrej Sládkovič a Olga Paulíny), *Marína Havranová* (Ivan Stodola), *Smrť Ďurka Langsfelda* (Jozef Gregor Tajovský). Pozitívne sa obe inštitúcie stavali aj k nasledovným divadelným predstaveniam: *Najdúch* (Jonáš Záborský), *Na letovisko* (Milan Žarnovický), *Matka* (Július Barč-Ivan), *Ženský zákon*, *Statky-Žmätky a Matka* (Jozef Gregor-Tajovský), *Kocúrko* (Ján Chalupka), *Boží človek* (Milan Begovič), *Žmierenie alebo dobrodružstvo pri obžinkoch*, *Inkognito*, *Drotár* (Ján Palárik), *Škriatok*, *Strašidlo*, *Bludár* (Ferko Urbánek) a *Jánošík* (spracovania od troch autorov: Juraj Mahen, Mária Rázusová-Martáková, Františka Svobodová-Goldmanová). AMS v MT, f. ÚSOD, kr. 122, Zoznam divadelných hier odporúčaných po dohode ÚSOD a Veliteľstva brannej výchovy v Banskej Bystrici.

⁶³ AMS v MT, f. ÚSOD, kr. 122, Súbeh na divadelné hry s branne-výchovnou tendenciou.

⁶⁴ Tamže, List Veliteľstva brannej moci adresovaný ÚSOD dňa 8. 11. 1943.

⁶⁵ AMS v MT, f. ÚSOD, kr. 136, List ÚSOD adresovaný MŠANO dňa 15. 11. 1939.

⁶⁶ Členmi poroty boli: Ján Sedlák – predseda, stot. gšt. Vladislav Kužel, stot. gšt. Ján Straka, stot. pech. Ján Baláž, npor. pech. Fero Korček, Ján Mešťančík, J. V. Trebišovský a Ivan Turzo. AMS v MT, f. ÚSOD, kr. 136, Zápisnica z rokovania poroty súbehu brannej výchovy dňa 13. 3. 1944.

⁶⁷ AMS v MT, f. ÚSOD, kr. 136, Zápisnica z rokovania poroty súbehu brannej výchovy dňa 13. 3. 1944.

⁶⁸ Ferdinand Hoffmann (1908–1966) – študoval v Prahe na českom vysokom učení technickom. V rokoch 1932–1938 bol tajomníkom Ústredia slovenských ochotníckych divadiel v Turčianskom Svätom Martine (v tomto období bol tiež redaktorom časopisu *Naše divadlo*) a následne sa stal dramaturgom činohry Slovenského národného divadla v Bratislave. Túto pozíciu zastával do roku 1941, keď prešiel na Úrad propagandy. Po skončení vojny emigroval. Zomrel v Buenos Aires v Argentíne. Rudolf MRLIAN et al, *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 1. A–L*, Bratislava 1989, s. 467.

⁶⁹ Ján Sedlák (1914–2007) – študoval na Univerzite Komenského v Bratislave, Jagelovskej univerzite v Krakove a parížskej Sorbonne. Do roku 1941 pôsobil ako učiteľ literatúry na stredných školách v Bratislave a Trnave, od roku 1941 potom ako dramaturg činohry v Slovenskom národnom divadle. V období druhej svetovej vojny bol tiež redaktorom časopisu *Rozvoj* a revue *Kultúra*. Rudolf MRLIAN et al, *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 2. M–Ž*, Bratislava 1990, s. 305–306.

⁷⁰ AMS v MT, f. ÚSOD, kr. 113, List Ivana Turza adresovaný Lacovi Korbelovi dňa 27. 6. 1942.

⁷¹ AMS v MT, f. ÚSOD, kr. 103, List Jozefa Korbačku adresovaný ÚSOD dňa 5. 1. 1941.

družinou „vyobšivali“ židovského úžerníka,⁷² v diele sa tiež objavili silné protimaďarské pasáže.⁷³ Pre hru Antona Prídavka s názvom *Pribina* bolo zase posudzovateľom navrhnuté prispôbenie znakov nachádzajúcich sa na divadelnej scéne tým štátnym a gardistickým.⁷⁴ Vladimír Štefko uvádza, že z dielne Jána Borodáča vyšlo v sledovanom období aj niekoľko úprav starších dramatických diel, napríklad Palárikových, v ktorých doplnil ideologické pasáže – protižidovské a protimaďarské, a tým fakticky zmenil podstatu diela tak, aby vyhovovala vtedajšej politickej garnitúre.⁷⁵

Do súťaží o nové dramatické diela sa zapájali ľudia z celého spektra spoločnosti. Najčastejšie to boli úradníci, ochotníci, študenti, farári ale aj bežní robotníci, ktorí s písaním dovtedy nemali veľa spoločného. Autori zväčša dostávali k zamietnutým dielam krátke zdôvodnenie. Najčastejšie bola hra odmietnutá kvôli tematike nezlučujúcej sa s poslaním Matice slovenskej, prehnánym scénickým a kostýmovým požiadavkám, veľkému množstvu štylistických chýb, neznalosti slovenskej gramatiky, absencii logickosti alebo neschopnosti autora napísať dramatické dielo. V niektorých prípadoch však tvorcovia divadelných hier nedostali jasné vyrozumie. Zo strany úradov stačilo zdôvodnenie, že hra je nevyhovujúca po mravnej alebo jazykovej stránke.⁷⁶

Nová politická moc mala repertoár divadelných hier, ktorý vyhovoval jej predstavám o správnom tematickom zameraní. Ako uvádza Vladimír Štefko, boli to skôr diela starších dramatikov, ktoré obsahovo reflektovali minulosť Slovákov. Pre štátostranu však boli zaujímavé aj hry zo súčasnosti s pozitívnym pohľadom na vládnu režim. Kritika a zosmiešňovanie pomerov v štáte bola predstaviteľmi štátu a ich sympatizantmi odmietnutá, s patričným upozornením na „nesprávny náhľad“ autorov a režisérov, ktoré sa objavili v tlači. Jedným z príkladov, že štátostrana nebude mať s ľuďmi inak zmýšľajúcimi pochopenie, bola situácia, ktorá nastala v Nitre po uvedení hry: *Raj bohémov* vo februári 1941. Vladimír Štefko uvádza, že

hru napísal miestny učiteľ, Andrej Kostolný a ostro sa v nej „zahryzol“ do pomerov v novom štátnom útvare a snahe politikov ovplyvňovať životy občanov. Keďže mnohí sa v hre našli, vyvolala ostrú kritiku, ktorú niesli ochotníci len veľmi ťažko.⁷⁷ Najmä v prvých rokoch samostatnosti sa „nepohodlné“ hry sťahovali z javísk. Tí, ktorí sa na ich uvedení podieľali, zväčša „pocítili na vlastnej koži“ perzekúcie zo strany štátnej moci. Medzi predstavenia pozitívne sa stavajúce k novým politickým pomerom v štáte patrili napríklad Borodáčovi (hra vyšla pod pseudonymom Ján Debnár) *Chlapci na stráži*, divadelná hra pôvodne napísaná k 20. výročiu vzniku ČSR. Autor ju však ľahko prispôobil novým pomerom v štáte.⁷⁸ Protižidovské tendencie v časti spoločnosti odrážala hra Jaroslava Antona Míča s názvom *Petrolej*.⁷⁹ Slováckmi a štátostranou obľúbená historická tematika z obdobia Veľkej Moravy bola zo začiatku v divadlách tiež prezentovaná a to hrami *Pribina* od Antona Prídavka,⁸⁰ a *Úsvit* od Ladislava Slavka (pseudonym Lubomíra Smrčka). Tieto však veľa repríz nezaznamenali, nakoľko nemecký protektor protestoval proti zobrazovaniu odstredivých tendencií Slovanov voči Frankom. Hra s názvom *Anna Christia* amerického dramatika Eugene O'Neilla zaznamenala niekoľkonásobné reprízy. Napriek tomu, že išlo o „znenárodného autora“, jeho dielo zobrazovalo zhýralý život v Amerike (prostitúcia, alkoholizmus), čo vládnej moci vyhovovalo.

Viaceré predstavenia sa recenzovali poprednými odborníkmi (ale i laikmi) a kritické texty sa publikovali v celonárodnej i miestnej tlači. Okrem prípadných negatív naštudovaných hier sa v nich vyzdvihovali i pozitíva. Z týchto textov je možné dozvedieť sa, čo zohrávalo v rámci divadelníctva prím a na druhej strane, čo sa zaznávalo. V niektorých prípadoch sa však sympatizanti s oficiálnou ideológiou nedokázali udržať „na uzde“ a verejne proskribovali diela, ktoré tematicky nezapadali do oficiálneho repertoáru novej vládnej moci na Slovensku. Príkladom je opereta Franza Lehára s názvom *Cigánska láska*. Hra bola na stránkach časopisu *Naše divadlo* ostro skritizovaná a to prakticky zo všetkých stránok. Autorovi kritiky, Štefanovi

⁷² A. M., *Nová hra o Jánošíkovi*, Slovák, 1939, 7. 10. 1939, s. 7.

⁷³ K. M., *Jánošíkovský motív v slovenskej literatúre. (Proti nesprávnym námietkam)*, Slovák, 1939, 29. 10. 1939, s. 11.

⁷⁴ AMS v MT, f. ÚSOD, kr. 103, List Antona Prídavka adresovaný ÚSOD dňa 27. 5. 1941.

⁷⁵ V. ŠTEFKO, *Slovenské činoherné divadlo 1938–1945*, s. 26–29.

⁷⁶ AMS v MT, f. ÚSOD, kr. 90, List ÚSOD adresovaný Jarkovi Elenovi Kaiserovi dňa 19. 5. 1939.

⁷⁷ V. ŠTEFKO, *Divadelná Nitra*, s. 47.

⁷⁸ Bližšie o tom: Andrej MAŤAŠÍK, *Borodáčovi Chlapci na stráži*, Slovenské divadlo. Revue dramatických umení 2, 2017, s. 158–171.

⁷⁹ *Tamže*, s. 59. Originál: Jaroslav Anton MÍČA, *Petrolej*, Trnava 1941.

⁸⁰ Anton PRÍDAVOK, *Pribina*, [online], Turčiansky Svätý Martin 1941 [citované dňa: 11. 8. 2018]. Dostupné z: https://zlatyfond.sme.sk/dielo/968/Pridavok_Pribina/1.

Gráfovi – vedúcemu nakladateľstva v Matici slovenskej, sa v duchu vtedajšej politickej rétoriky nepáčil námet operety, ktorý približoval obecnstvu rómske etnikum. Tvrdil, že: „[...] Slováč Cigánom vždy oprávnene pohrdal pre jeho lenivosť a celý komplex iných, ešte nepeknejších vlastností [...] dnes máme pre Cigána označenie: asociálny živel [...]“⁸¹ – a preto by mala byť táto hra (ale aj ďalšie, ako napríklad Grófica Marica) vymazaná z repertoáru akéhokoľvek divadelného súboru. Výhrady mal nielen k národnostnej skladbe hlavných protagonistov, na margo ktorých poznamenal nasledovné: „[...] vystupujú tam akýsi Bolescovia a Dragutínovia, tiež šľachtici, ale akýsi zdegenerovaní idioti, nehodní potomci význačných predkov, ktorí sa musia na javisku správať s trápnu komičnosťou. Naproti tomu sú v týchto kusoch junácki, gavalierski a do života (operetného) i do zábavy súci maďarskí aristokrati, grófi a kniežatá, kňazné a kontesy, ktorí, pravdaže, ihravo rozlústia všetky problémy, kým tí ostatní im robia šašov [...]“⁸² ale v merku kritika sa ocitla aj hudba, ktorá „musela Slováka urážať maďarskými motívmi a parafrázovaním maďarských ľudových piesní“.⁸³

Kritici v prípade operetnej produkcie divadla v Nitre upozorňovali na to, že ide o: „[...] samé odrhovačky, [...] ktorých autori nemajú ani troška sebakritiky pri kradnutí melódií a námetov z iných prevažne českých operiet. Obecnstvo má zabaviť nahota a diletantské pokusy „speváčok a spevákov“, ktorí za smiešnu almužnu vystavujú na obdiv svoje telá a „umenie“ [...]“⁸⁴

Vo všeobecnosti boli vstupenky do divadla v porovnaní s ďalšou formou trávenia voľného času – kinom, vyššie iba pri miestach vyššej kategórie. Napríklad predplatené lístky na 36 predstavení Slovenského národného divadla v Bratislave v sezóne 1939/1940 sa pohybovali od 1840,- Ks v lôžach po 80,- Ks v galérii.⁸⁵ Podobnú cenovú politiku mali aj v nitrianskom divadle. V roku 1943 sa tu cena lístka na činohru pohybovala od 3 do 18 a na spevohry od 5 do 22 korún. Lístky do nitrianskych kín sa v tom čase predávali v štyroch kategóriách, pričom najlacnejšie stáli 3 a najdrahšie vyšli na 9 korún.⁸⁶ Od sezóny 1942/1943 zaviedla aj správa divadla v Nitre sériový predplatný systém pre pravidelných odberateľov, podobne ako

tomu bolo v hlavnom meste. Abonentí boli rozdelení do troch skupín, pričom predplatitelia prvej skupiny získali prístup na 20 premiérových predstavení. Ceny predplatených lístkov boli znížené o 7–10 %. Takíto návštevníci však museli vopred zaplatiť 20 % z celkovej ceny predplateného lístka, ktorý sa pohyboval od 150 do 1500 korún v závislosti od miesta v hľadisku. Riaditeľ nitrianskej scény, Fraňo Devinský, ponúkal záujemcom aj permanentky, ktorých cena sa pohybovala od 1800 po 11 000 korún.⁸⁷ Ceny predplatených lístkov sa tu však z roka na rok zvyšovali.⁸⁸

Školské a mládežnícke divadelné krúžky

Divadlo malo podľa predstáv vládnej moci prispievať k výchove občanov už od útleho veku, preto sa v tejto oblasti aktivizovali aj Hlinkova mládež, školské mládežnícke kolektívy alebo divadelné krúžky katolíckych organizácií. Pohľad štátostrany na úlohu divadelných predstavení hraných mládežou a určených pre detského diváka dokumentuje článok z časopisu *Naše divadlo*, kde J. Hodorovský napísal: „[...] nás zaujíma význam detského divadla pri občianskej výchove. Pomáha tu veľmi účinne, lebo nahrádza suchopárnu teóriu mravných a občianskych ponaučení skutočným životom alebo ilúziou, ktorú nesmieme len tak ľahko odhadzovať [...] nám nestačí oháňať sa v škole heslami, na steny pribíjať bohvie aké zvukné vety, tie pôsobia len na zrak dieťaťa, ich pravú podstatu však nechápe. No v detskom divadle vidí dieťa život a tam pochopí význam a myseľ toho alebo onoho hesla, pravidla [...]“⁸⁹

Repertoár hier pripravovaných miestnymi krúžkami Hlinkovej mládeže bol sledovaný jednak hlavným veliteľstvom HM a tiež aj ministerstvom školstva. Vzhľadom na nedostatočnú umeleckú rovinu bolo úplne neprípustné nacvičovanie operiet. Úroveň nacvičených hier bola kontrolovaná aj prostredníctvom súťaží. Ministerstvo konštatovalo ich nízku kvalitu, mladí ochotníci často vystupovali v hrách, ktoré nedosahovali požadovanú úroveň. Kompetentní úradníci na ministerstve si totiž predstavovali, že HM bude šíriť len „čistú a svojráznu slovenskú kultúru“. Z tohto dôvodu od

⁸¹ Štefan GRÁF, „Cigánska láska“ roku 1943, *Naše divadlo* 9–10, 1943, s. 130.

⁸² *Tamže*, s. 131–132.

⁸³ *Tamže*.

⁸⁴ ADÚ v BA, f. SLD, 1939–1945, kr. 1, Výstrižok z novín s názvom: *Nitrianske divadlo*, Gardista, 7. 2. 1945.

⁸⁵ Š. HOZA, *Slováci, Slov. nár. divadlo vás volá!*

⁸⁶ Pozri bližšie: M. PALÁRIK – A. MIKULÁŠOVÁ, *The Nitra cinema*.

⁸⁷ ADÚ v BA, f. SLD, 1939–1945, kr. 1, Informačný leták o predstaveniach SLD v Nitre v sezóne 1942/1943.

⁸⁸ *Tamže*, Informačný leták o predstaveniach SLD v Nitre v sezóne 1943/1944.

⁸⁹ J. HODOROVSKÝ, *Výchova divadlom*, *Naše divadlo* 4, 1943, s. 85.

januára 1943⁹⁰ Ministerstvo školstva a národnej osvety prikázalo režisérovi a účinkujúcim v divadelných predstaveniach HM (nariadenie sa týkalo aj školských súborov) žiadať si pre túto činnosť povolenie riaditeľstva školy, ktorú navštevovali.⁹¹ Tak mohli mať dohľad nad tým, v akých dramatických hrách mládež vystupovala. Hoci s týmto postupom veliteľstvo HM nesúhlasilo a považovalo ho za zbytočne zaťažujúce a odstrašujúce pre záujemcov o herectvo, ministerstvo školstva trvalo na uplatňovaní znenia nariadenia.

Školská mládež si pripravovala predstavenia pri príležitosti štátnych alebo cirkevných sviatkov. Tieto mali mravoučný, náboženský alebo rozprávkový námet. Režisérmi hier prezentovaných detskými ochotníckymi krúžkami boli miestni učitelia, študenti a rehoľníci. Kostýmy si žiaci zabezpečovali svojpomocne alebo im ich za menší finančný obnos (od 15 do 30 korún za jeden odev) zapožičalo ÚSOD v Turčianskom Svätom Martine. Ak išlo o náboženské organizácie, predstavenia sa odohrali v ich vlastných priestoroch. Ceny lístkov sa pohybovali od 2 do 15 korún. Výťažok z predstavení, či už pre dospelých alebo pre detských divákov, bol často odovzdávaný na dobročinné ciele, ako napríklad na pôžičku hospodárskej obrody Slovenska, na obrodu Slovenského štátu, rôzne formy pomoci pre chudobných žiakov alebo na pomoc povodňami postihnutému Záhoriu.⁹² Úroveň hier bola priamo úmerná režisérskeým a hereckým schopnostiam protagonistov.

Záver

Z hľadiska cieľov štúdie možno konštatovať, že v sledovanom období slovenského štátu v rokoch 1938–1945 dochádzalo k rozsiahlym zásahom vládnej moci do oblasti divadelníctva. Prejavilo sa to v niekoľkých smeroch. V prvom rade došlo k národnostnej obmene hereckého súboru. Do budúcnosti sa hlavným kritériom pri obsadzovaní ansámbľu novými umelcami stala najmä národnosť uchádzačov, ich schopnosť bezchybne

ovládať slovenský jazyk. Prejavila sa rasová diskriminácia a dôvodom na zákaz naplno sa venovať umeleckej profesii mohol byť aj politický názor divadelníka, respektíve kritika vtedajších pomerov na Slovensku. Poslovenčenie divadelnej scény v Bratislave sa prejavilo aj v prípade repertoáru ponúkaného divákovi. Možno konštatovať jednoznačnú snahu o prezentovanie kvalitných divadelných predstavení, ktoré mali byť uvádzané v slovenčine. Ambíciu naštudovania známych dramatických hier však hatili na jednej strane zásahy vládnej moci (ich lustrovaním prostredníctvom politických revízorov alebo indexom zakázaných hier),⁹³ na druhej strane minimum slovenských dramatikov, ktorí by boli schopní vytvoriť atraktívne divadelné predstavenie a v neposlednom rade to bol aj vlažný záujem verejnosti o vážne dramatické diela. Zo strany kritikov boli aj naďalej negatívne vnímané operety pre ich dejovú jednoduchosť a nízku úroveň. Z šírenia lacnej zábavy pre širokú verejnosť boli zo začiatku obviňované najmä kočovné súbory, zväčša tvorené hercami českej národnosti, ktoré profitovali z absencie stálych divadelných scén na Slovensku. Repertoár týchto súborov, zložený väčšinou z operiet, bol podrobovaný kritike nielen z hľadiska žánru, ale do popredia sa často dostávalo aj národnostné hľadisko. Ich pôsobenie na Slovensku sa považovalo za piatu kolónu, ktorá v krajine šírila českú kultúru, Slovákom cudziu, a snažila sa ich divadelnými predstaveniami úplne počistiť. Celkovo bolo vnášanie prvkov „voľného trhu“ do divadelníctva vnímané v tomto období značne kriticky. Vysoké umenie nemalo byť založené na princípoch ponuky a dopytu. Divadlo malo podľa ideálneho scenára človeka zušľachťovať, prinášať mu nové podnety, námety na rozmýšľanie a poučenie. Takéto boli predstavy hlavných exponentov divadelníctva na Slovensku. Realita sa však s ich premisami nezhodovala. Predsa len, dramatické umenie nebolo a ani nemohlo byť masovou záležitosťou. Slovenské publikum nebolo ešte na prezentovanie vážnych divadelných hier pripravené, viac ich oslovovali operetné predstavenia založené na jednoduchých melódiách a často lascívnych textoch. Situácia sa v tomto smere nezmenila ani po roku 1938 a nástupe Hlinkovej slovenskej ľudovej strany k moci, naopak, nadviazalo sa na predstavy z medzivojnového obdobia, ktoré sa mali dotiahnuť do

⁹⁰ Nariadenie zo dňa 12. 1. 1943 č. 20364/42 prez.–osv.

⁹¹ ADÚ v BA, f. SLD, 1939–1945, kr. 2, List Hlavného veliteľstva HM v Bratislave adresovaný Prezídium Ministerstva školstva a národnej osvety dňa 14. 7. 1943; Odpoveď Ministerstva školstva a národnej osvety zo dňa 30. 11. 1943.

⁹² AMT v MT, f. ÚSOD, 1939–1945. Hlásenia o divadelných predstaveniach.

⁹³ Osobne som v rukách žiadny zoznam zakázaných hier nemal, avšak v korešpondencii medzi pracovníkmi Ústredia slovenských ochotníckych divadiel a záujemcami o tvorbu dramatických diel bol index zakázaných hier viackrát spomenutý.

dokonalosti. České kočovné divadelné súbory, ktoré boli obviňované najmä zo šírenia českej kultúry prostredníctvom hier nízkej kvality, museli na Slovensku svoje účinkovanie ukončiť.

Zásahy vládnej moci sa naplno prejavili aj v oblasti dramatickej tvorby. Akcentovali sa najmä dramatické diela s národnou tematikou, ktoré mali poukazovať jednak na historickú starobylosť národa a ich snahu o vytvorenie samostatného štátu a to aj napriek všetkým prekážkam. Absencia vhodných diel zapríčinila, že sa staršie diela upravovali pre potreby ich ideologického pôsobenia na široké vrstvy obyvateľstva. Tak sa do niektorých diel dostali „nenápadné“ narážky na myšlienky presadzované štátostranou, prípadne na ich symboliku. V niektorých prípadoch tieto zásahy úplne zmenili význam a pôvodnú ideu divadelnej hry, tak ako tomu bolo v prípade Palárikovho Zmierenia alebo dobrodružstva pri obžinkoch. Keďže diapazón slovenských dramatických diel bol obmedzený a nové vznikali len ťažko, tvorbu diel štát podporoval vypisovaním súťaží. Z hľadiska vplyvu politickej moci na divadelníctvo je však dôležitý fakt, že súbory mali definované jasné požiadavky na obsahovú náplň takto vytvorených diel. Napriek snahe zo strany štátu o zapojenie čo možno najväčšieho počtu ľudí, súťaže nezaznamenali príliš veľký ohlas.

Z hľadiska šírenia štátnej ideológie boli pre predstaviteľov Hlinkovej slovenskej ľudovej strany zaujímavejšie skôr ochotnícke divadelné spolky (vrátane školských a mládežníckych divadelných súborov) ako stále súbory, nakoľko tieto sa dostávali k väčšinovému publiku. Predstavy štátnej moci o fungovaní nielen ochotníckeho divadelníctva boli prezentované najmä na stránkach časopisu *Naše divadlo*. Ochotníci boli laickému obecnstvu prístupnejší. Herci so stálym angažmánom boli ľuďmi prijímaní rezervovanejšie, citlivo boli vnímané najmä ich maniere, hoci je jasné, že z mediálneho hľadiska mohli byť pre verejnosť prítiažlivejší. Štátostrana najskôr zrušila všetky ochotnícke divadelné súbory, ktoré boli súčasťou bohatého spolkového života v medzivojnovom období a ich majetok prevzala do svojej správy prostredníctvom Hlinkovej gardy. V niektorých obciach tak ochotníci prestali vykazovať akúkoľvek činnosť, pretože odmietali pracovať pod gesciou polovojenskej organizácie štátostrany. Zvyšné laické herecké súbory hrali predstavenia v menších obciach za prijateľné vstupné, ktoré potom malo byť využívané na fungovanie miestnych pobočiek štátostrany a ich organizácií.

Didaktické studie

Osobnosti francouzské revoluce. Vytváření a čtení ikonického textu technikou živých obrazů

Great Figures of the French Revolution
Creating and Reading Iconic Texts Using Live Pictures

Hana Horká – Veronika Rodová

Abstrakt

Studie přináší didaktickou analýzu výukových situací, které byly zaznamenány při realizaci výukového tématu Velká francouzská revoluce. Ústředním didaktickým postupem byla metoda živých obrazů, kterou chápeme jako variantu dramatizace. Výukové situace byly posuzovány skrze metodiku 3A (anotace, analýza a alterace výukové situace) a za použití relevantních historických pramenů. Studie ukazuje, jak lze prací s historickými prameny v propojení s vhodnými didaktickými prostředky budovat historické vědomí žáků.

Abstract

The article presents a didactic analysis of classroom situations recorded while teaching the topic of the French Revolution. The teaching aid in question was the method of live pictures which is to be understood as a theater performance of sorts. Individual classroom situations were assessed using the 3A methodology (annotation, analyses, alteration) and relevant historical sources. The article shows how using historical sources together with appropriate didactic methods contributes to creating historical awareness of pupils.

Klíčová slova

Velká francouzská revoluce – živé obrazy – dramatizace – historické vědomí

Keywords

French Revolution – Live pictures – Theater in education – Historical awareness

Úvod – teoretický kontext

Situace, kterou rozebíráme v této kazuistice, byla zaznamenána při výuce tématu Velká francouzská revoluce. Ústřední psychodidaktickou technikou se staly živé obrazy (live pictures), které rozvíjejí kompetenci ikonografického vidění skutečnosti,¹ historická fakta zde jsou specifickým způsobem „zpřítomňována, operacionalizována, imaginována a rekonstruována“.² Jde o způsob vycházející z dramatizace, jejíž podstatou je aktivní interakce s učivem na základě jednání a rozehrávání fiktivních výukových situací.³ Živý obraz představuje přesně vymezený koncepční postup, založený na využívání psychosomatické jednoty.⁴ Cílem sdělení v živém obrazu je obsah učiva a porozumění významu faktů, jak na straně tvůrců živého obrazu, tak na straně diváků, neboť „naše schopnost rozpoznávat mikroskopické nuance v nastavení očí, hlavy, trupu je přímo mimořádná“.⁵ Skrze tělesné zastavení vstupujeme „do hlavy“ druhého, zkoumáme jeho prožitky, pocity a postoje. Realizace živého obrazu klade nároky na koordinaci pohybu, svalovou výdrž, rovnováhu a schopnost udržet výraz. Výsledek je analyzován po stránce významové a stává se zdrojem komunikace mezi tvůrci a diváky.⁶ Žáci se stávají autory obrazových textů (živých obrazů), jejichž význam posléze na základě pozorování interpretují. Pozorování lze považovat za aktivní umění, neboť podle Halla dokážeme „číst bezhlasé komunikáty stejně snadno jako tištěné a mluvené“.⁷ Žák nejen přemýšlí o učivu, ale i jedná tělem, skrze psychosomatickou aktivitu probouzí nejen intelekt, ale i své emoce a intuici.⁸

Používání techniky živých obrazů chápeme jako příklad konceptu dialogického vyučování,⁹ které je postaveno na práci s jazykem, což vede ke stimulaci myšlení a porozumění. Podle Šedové a Šalamounové¹⁰ dialogický způsob výuky aktivuje vyšší úrovně kognitivních procesů a vede k autonomii žáků, kteří mohou ovlivňovat dění v hodině.

Tabulka 1: Charakteristiky dialogického vyučování¹¹

I. Principy dialogického vyučování				
1. Princip reciprocity	Princip podpůrnosti	Princip kumulativnosti	Princip účelnosti	Princip kolektivity
Učitelé a žáci vzájemně naslouchají a sdílejí své myšlenky a názory.	Ve třídě nastolena svoboda vyjádřit vlastní myšlenky bez obav z nesprávné odpovědi či zesměšnění.	Komunikace má směřovat k postupné kumulaci znalostí pomocí postupných, na sebe navazujících kroků.	Interakce ve výuce je podřízena stanoveným vzdělávacím cílům.	Do výukové situace se zapojují, pokud možno, všichni žáci.

¹ Viliam KRATOCHVÍL, *Modely na rozvíjanie kompetencií žiakov. K transformácii vzťahu histórie a školského dejepisu*, Bratislava 2004, s. 71–72.

² Zdeněk BENEŠ, *Základ a aplikace. Dějepis mezi historickou vědou a školním vzděláváním*, Pedagogika 2, 2009, s. 153–163.

³ Jan PRŮCHA – Eliška WALTEROVÁ – Jiří MAREŠ, *Pedagogický slovník*, Praha 2003, s. 288–289; Eva MACHKOVÁ, *Metodika dramatické výchovy. Zásobník dramatických her a improvizací*, Praha 1992, s. 19; TÁŽ, *Jak se učí dramatická výchova. Didaktika dramatické výchovy*, Praha 2004, s. 24.

⁴ Jednota těla a ducha. Odvíjí se od citlivosti těla na psychologické tvůrčí impulsy, jež jsou základem přirozeného jednání (E. MACHKOVÁ, *Jak se učí dramatická výchova. Didaktika dramatické výchovy*, s. 23–24).

⁵ Piotr SZTOMPKA, *Vizuální sociologie*, Praha 2007, s. 39.

⁶ Josef VALENTA, *Metody a techniky dramatické výchovy*, Praha 2008, s. 157–161.

⁷ P. SZTOMPKA, *Vizuální sociologie*, s. 21.

⁸ Petr PAVLOVSKÝ, *Základní pojmy divadla. Teatrológický slovník*, Praha 2004, s. 88.

⁹ Robin ALEXANDER, *Towards dialogic teaching: Rethinking classroom talk*, Cambridge 2006; Klára ŠEĐOVÁ – Roman ŠVARÍČEK – Zuzana ŠALAMOUNOVÁ, *Komunikace ve školní třídě*, Praha 2012, s. 161–216.

¹⁰ Klára ŠEĐOVÁ – Zuzana ŠALAMOUNOVÁ, *Dialogické vyučování jako realizace produktivní kultury vyučování a učení v literární výchově: jak iniciovat a udržet změnu*, Orbis scholae 2, 2016, s. 47–69.

¹¹ K. ŠEĐOVÁ – Z. ŠALAMOUNOVÁ, *Dialogické vyučování jako realizace produktivní kultury vyučování a učení v literární výchově: jak iniciovat a udržet změnu*, s. 50.

I. Pozorovatelné jevy dialogického vyučování			
Autentické otázky	Uptake (pochození, porozumění, chápání)	Evaluace vyššího řádu	Otevřená diskuse
Otevřené otázky učitele, na něž není předem daná odpověď a které směřují k identifikaci vlastních myšlenek, názor a postojů žáků.	Situace, kdy mluví dále rozvíjí to, co bylo řečeno předcházejícím řečníkem.	Odpověď žáka není pouze označena jako správná či nesprávná, ale je rozvíjena komentována, doplněna a rozpracována.	Účastníci na sebe reagují nejméně 30 sekund, volně se navzájem doplňují a dotazují.

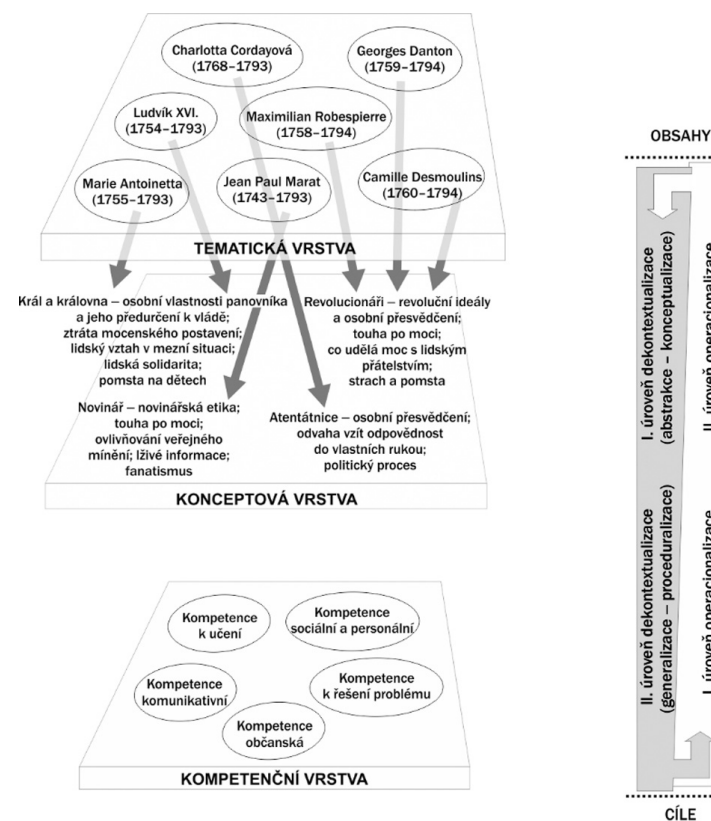
Čtveřice pozorovatelných jevů může být podle autorek doplněna dalšími, například časem žakovských promluv, přítomností žakovských otázek, přítomností žakovských promluv s argumentací a kladením otevřených otázek vyšší kognitivní náročnosti a prací s chybou.

1. Anotace výukové situace¹²

1.1 Kontext výukové situace – téma, cíl, návaznost obsahu

Popisovaná situace zachycuje práci s tématem Velké francouzské revoluce v rámci výuky dějepisu v osmém ročníku základní školy a spadá do vzdělávací oblasti Člověk a společnost. Učitelka Veronika se dlouhodobě věnuje a rozvíjí koncepti tematické kooperativní výuky,¹³ která propojuje

práci s textem a psychosomatické zapojení žáků. Ve svém výkladu se neomezuje na transmisivní přenos faktů, navazuje na předchozí znalosti žáků. Následně jsou poznatky tvořivě konstruovány v samostatném úkolu formou živého obrazu, jehož vytvoření vyžaduje spolupráci členů skupiny. Výuková situace zahrnuje přibližně čtyřicet minut. Jejím cílem je seznámit žáky s hlavními osobnostmi Velké francouzské revoluce, s jejich jmény a fyzickou podobou a objasnit jejich vzájemné vztahy. Oborový obsah (učivo jako koncepty vzdělávacího oboru) je tematizován v souladu s cíli výuky.



Obrázek 1: Konceptový diagram analyzované výukové situace

¹² Metodika 3A byla vytvořena na půdě Institutu výzkumu školního vzdělávání Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity ve spolupráci s Národním ústavem pro vzdělávání. Podstatou metodiky je zkoumání didaktické transformace obsahu výuky na základě profesních reflexí a navrhování vhodnějších řešení problematických situací. Stojí na třech gradujících fázích – anotaci, analýze a alteraci výukových situací, které tvoří kontinuálně propojený systém posouzení kvality výuky (srovnej Tomáš JANÍK et al., *Kvalita (ve) vzdělávání: obsahově zaměřený přístup ke zkoumání a zlepšování výuky*, Brno 2013).

¹³ Jde o model obsahově i formálně konzistentního výukového přístupu, jehož hlavním principem je práce ve skupinách a užití postupů dramatické výchovy pro potřeby dějepisné a vlastivědné výuky.

V konceptovém diagramu vidíme na úrovni tematické vrstvy jména vybraných osobností, jejichž životní příběh zasáhl do revolučních událostí. V konceptové vrstvě tyto osobnosti reprezentují sociální model, který má obecnější platnost a objevuje se i v dalších revolucích. Učitelka Veronika výběr osobností objasňuje žákům slovy: „*Máme před sebou v jistém smyslu sedm hlavních postav revoluce. Je to sedm lidí, které běh revolučních událostí svedl dohromady a toto setkání je stálo život. Všichni – kromě jednoho, který byl probodnut nožem – byli gilotinováni, přišli o hlavu. Což může působit jako ironie, protože druhou polovinu 18. století ovládá racionalismus, myšlenkový směr, který zdůrazňuje rozumovou stránku poznání a rozum chápe jako nástroj k nápravě společenských nedostatků. Tato doba si rozumu, který sídlí v hlavě, cenila nade vše. Zároveň vynalezla způsob, jak hlavy efektivně stínat.*“

Nejvýše v hierarchii stojí královský pár, který představuje hodnoty, proti nimž revoluce vystoupila a současně slouží jako příklad, jak totalitní systém nakládá s rodinami svých nepřátel. Následuje trojice revolučních vůdců (Camille Desmoulins, Maximilien Robespierre a Georges Danton), kteří jsou důkazem saturnského procesu, kdy revoluce „začne požírat své děti“, ideály se zvrhnou a strach o mocenskou pozici a vlastní bezpečí přeroste v politické procesy. Příběh Jeana Paula Marata a Charlotty Cordayové zastupuje osobní drama, ve kterém zneužívání moci, důvěra v revoluční ideály, vlastní přesvědčení a odvaha vyústí v individuální teroristický čin.

Kompetenční vrstvu představuje pětice kompetencí. Jak ukážeme dále, žáci se učí užívat pojmy a správně vyslovovat jména osobností, vyhledávat a třídit informace a efektivně je využívat v procesu učení. Vycházejí z různých typů narativních a obrazových textů, výsledky svého učení prezentují v živém obrazu a diskutují o jeho významech. V rovině sociální a personální spolupracují při řešení daného úkolu, což vyžaduje přijetí role v týmu a dodržování pravidel společné práce. Kompetenci komunikativní rozvíjejí při společné tvorbě, kdy přemýšlejí o gestech a promluvách postav, zachycených v živém obrazu, a snaží se je interpretovat. Podle Rámcového vzdělávacího programu pro základní vzdělávání¹⁴ tedy formulují a vyjadřují své myšlenky, naslouchají promluvám druhých, reagují na ně, účinně se zapojují do diskuse, obhajují svůj názor a vhodně argumentují. Tvorba

živého obrazu představuje dovednost, která žáky vede k samostatnému využívání získaných vědomostí, k objevování různých variant řešení a kritickému zdůvodňování, což naplňuje čtvrtou kompetenci k řešení problémů. Vcítění do situace druhých lidí a hledání tvořivého řešení směřuje k porozumění společenským normám jako součásti historického dědictví, a tak kultivuje jejich kompetenci občanskou.

Žáci přicházejí s předchozími zkušenostmi, představami nebo předpoklady,¹⁵ označovanými jako prekoncepty (například když přiřazují jméno k relevantní tváři, když používají své vědomosti o Ludvíku XIV. jako dědečkovi Ludvíka XVI. nebo o Marii Terezií jako matce Marie Antoinetty). Prekoncepty jsou obvykle kusé, a proto jsou z dílčího kontextu vyvázány neboli *dekontextualizovány*, a to na základě abstrakce – myšlenkového odtržení obecně důležitých, podstatných vlastností od nepodstatných (například představy o postavách revoluce nebo určování znaků historické situace, které mají nadčasovou platnost). Na základě žákových zkušeností jsou postupně osvojovány odborné poznatky a pojmy, resp. koncepty, dochází ke *konceptualizaci* (například pojmů král a královna, revolucionáři, novinář, atentátnice). V průběhu výuky je žák podněcován k reflexi a uvědomění si jevů a dějů – k potřebné *generalizaci* – zobecnování získaných poznatků (například sociálního modelu, reprezentovaného osobnostmi, který má obecnější platnost a objevuje se i v dalších revolucích). Postupně si osvojuje (klíčové) kompetence (například prezentuje výsledky svého učení v živém obrazu, diskutuje o jeho významech, přemýšlí o gestech a promluvách postav, zachycených v živém obrazu, vcítuje se do situace druhých lidí a hledá tvořivé řešení). Obecné, mnohostranně použitelné principy jednání a myšlení přenáší do různých situací a dokáže je v nich aplikovat, tj. *operacionalizovat*. V živém obrazu jsou žáci vedeni k tomu, aby dokázali obsah tvořivě uchopit, vyjádřit a odpovídajícím způsobem prožívat v souladu s obecnými pravidly tradovanými kulturou. Jde o příklad *proceduralizace*.

1.2 Didaktické uchopení obsahu a jeho analýza

Žáci se rozdělí do čtyř skupin, každá skupina dostane sedm fotografických reprodukcí s tvářemi sedmi osobností revoluce a kartičky s jejich jmény.

¹⁴ Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy České republiky, *Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání* [online] 2016, s. 11, [citováno dne: 24. 8. 2017]. Dostupné z: <http://www.msmt.cz/file/37052/>.

¹⁵ Stanislav ŠTECH, *Škola, nebo domácí vzdělávání? Teoretická komplikace jedné praktické otázky*, *Pedagogika* 4, 2013, s. 418–436.

Úkolem je přiřadit jméno k relevantní tváři. Žáci v tuto chvíli mohou využít svých přechozích znalostí. Pokud je nemají, mohou zapojit „selský rozum“, například dvě jména na kartičkách patří ženám, tudíž by je žáci mohli na obrázcích identifikovat, totéž platí i o královském páru.¹⁶ Mohou zapojit i intuici a jména přiřadit zcela náhodně, například portrét Camilla Desmoulinse se v učebnicích obvykle neobjevuje, takže žáci jeho podobu většinou neznají.

Pak prostřednictvím mluvího skupinky prezentují své návrhy, vzájemně porovnávají a hodnotí jednotlivá řešení. Následuje výklad učitelky Veroniky, který doplňuje chybějící informace a upozorňuje na další souvislosti.¹⁷ Poté se žáci vrátí do skupin a na základě získaných informací mají vytvořit živý obraz Postavy francouzské revoluce. Obraz bude prezentován ve dvou fázích:

1. Každý ze skupiny si vybere jednu osobnost a ze svého těla vymodeluje její sochu.¹⁸ Vznikne skupinový obraz osobností. Žáci se podle počtu lidí ve skupině musí dohodnout, kterou osobnost bude kdo představovat. Pokud je členů skupiny méně než osobností, mohou některou postavu vynechat: musí se rozhodnout, kdo pro jejich ztvárnění je a kdo není důležitý.
2. Každá socha osobnosti na chvíli ožije a pronese větu (repliku), kterou se představí. Přitom nesmí vyslovit své jméno.

Pak skupiny navzájem předvedou své Postavy francouzské revoluce, členové ostatních skupin v roli diváků se snaží určit, které osobnosti obraz

zachycuje. Je důležité, aby při prezentaci byla zachována dvoufázovost obrazu, která má význam pro čtení jeho významů. Skupina nejprve vytvoří živý obraz. Podle gest, výrazu tváře a postavení v celkové kompozici¹⁹ diváci určují, o koho jde. Ve druhé fázi postavy na obraze ožijí skrze vyslovenou větu, a tím potvrdí nebo vyvrátí návrhy diváků. Promluvy postav jsou inspirovány výkladem učitelky, která se opírá zejména o podání událostí historiky Julesem Micheletem, Simonem Schamou, Friedrichem Weissensteinernem a o paměti pařížského kata Charlese-Henriho Sansona z pera jeho vnuka Henriho Sansona.²⁰

Postavy francouzské revoluce I Fáze I.

Učitelka:²¹ Vytvoříte obraz. My si zkusíme tipnout, koho tam vidíte a pak ten obraz ožije a pak se nám to potvrdí, nebo vyvrátí. Možná u někoho nebudeme vědět... Tak. *Skupina se mezitím chystá.* Takže raz, dva, tři, štronzo. *Skupina vytvoří živý obraz.* Koho poznáváte?

¹⁶ Stává se, že žáci určí jako krále Maxmiliána Robespiera, který má – podobně jako král – frak a paruku, jako ženu určí Jeana Paula Marata, který je zachycen s jakýmsi turbanem, což evokuje jeho posmrtná zpodobnění Jacquesem-Louisem Davidem (*Zavražděný Marat a Mrtvý Marat*).

¹⁷ Tyto souvislosti najde čtenář v odstavcích věnovaných historickému kontextu. Při výuce jsou informace součástí výkladu učitelky, který následuje po prezentaci žáků. V textu naší stati je uvádíme s odkazem na primární zdroje.

¹⁸ Domluveným povelům k vytvoření sochy je *štronzo* (původně slovo z divadelního slangu vyjadřující tělesné zastavení), které slouží k aktivizaci psychosomatické jednoty těla, jež se stává prostředkem sdělování vnitřních představ, postupně napojovaných na téma programu. Tělesné zastavení tvoří předpoklad zvládnutí techniky živých obrazů jako prostředku konstruování žákovských představ o tématu (Veronika RODOVÁ, *Dramatická výchova ve službách dějepisu. Vzdělávací potenciál tematické kooperativní výuky*, Brno 2014, s. 19).

¹⁹ Nositelem sdělnosti je *mizanscéna* (Sergej Michajlovič EJZENŠTEJN, *Umenie mizanscény*, Bratislava 1998.), která v divadelní a filmové terminologii vyjadřuje prostorově pohybové uspořádání, tj. kompozici vztahů osob a objektů, jež nesou význam (P. PAVLOVSKÝ, *Základní pojmy divadla. Teatrológický slovník*, s. 238; J. VALENTA, *Metody a techniky dramatické výchovy*, s. 160).

²⁰ Následuje přestávka. Ve druhém bloku žáci pracují s vybranými situacemi, Obrazy z francouzské revoluce, které mají podobu krátkých divadelních scénářů, které jednotlivé skupiny rozehrávají. Celý výukový program je popsán v publikaci Veronika RODOVÁ, *Dramatická výchova v muzeu. Náměty pro práci muzejního pedagoga*, Brno 2016. Dostupné též [online] na webových stránkách Evy Machkové: <https://www.evamachkova.cz/node/173>, [citováno dne: 24. 8. 2017].

²¹ Následuje přesný prepis diskuse mezi žáky a učitelkou.



Obrázek 2: Postavy francouzské revoluce I

Popis: Porozumět tomuto zobrazení nebylo zcela jednoduché. Postavy jsou rozmístěny víceméně náhodně, jejich pozice nerespektuje hierarchii vztahů. Pozornost diváků nejprve zaujal chlapec se vztyčenou paží, stojící nejvýše. Dále si žáci všimli trojice postav vlevo, přemýšleli o významu gesta dívky uprostřed, která drží ruce zaťaté v pěst před tělem dalších dvou postav. Chlapec stojící zcela vpředu v naznačeném gestu svírá nůž, pod ním sedí zády k divákům další postava. Dívka vpravo v sukni nezaujímá výraznější gesto. Ukázalo se, že postavy zleva doprava představují Desmoulinse, Robespierra a Dantona. Ludvík XVI. stojí nejvýše, vedle něj úplně na zemi Marie Antoinetta. Chlapec, který drží imaginární nůž, znázorňuje Charlottu Cordayovou, sedící chlapec je Marat.

První žák (huhlavě): Filip je Ludvík šestnáctej.

Učitelka (jde k obrazu a ukazuje na nejvýše postaveného žáka): Tohle je Filip?

Žák: Jo.

Filip: Jo.

Druhý žák: Zuzka je Robespierre.

Učitelka: Jak to poznáš?

Druhý žák: Kvůli tomu, že může zabít dva.

Učitelka: Aha, takže zabíjí dva. A dá se tady poznat, kdo je Danton a kdo je Desmoulin?

Žáci (mluví přes sebe): Ne. Ne.

Učitelka: Aha. (Ukazuje na dalšího sedícího chlapce.)

První žákyně (nejistě): Kuba je Danton? (Učitelka na tuto promluvu nereaguje, stále ukazuje prstem na sedící postavu, obrací se na další žáky.)

Někdo odpovídá: Marat.

Učitelka (souhlasně): Marat.

Další žákyně: Kuba je Danton. (Učitelka nereaguje, ukazuje na poslední dívku v bílé mikině.)

Třetí žákyně: Marie Antoinetta.

Učitelka: Možná Marie Antoinetta. Tak. (Odstupuje od skupiny žáků, přesouvá se mezi diváky.)

Fáze II.

Učitelka: Můžete zkusit ty věty? A hodně nahlas, aby to bylo slyšet. Jestli to tak bylo, nebo ne. (Ve skupině zavládnou rozpaky, členové skupiny neví, kdo má mluvit.) Vy jste to nějak měli, to pořadí.

Dívka úplně vpravo (rozpačitě a nejistě): Ee, popravili mi manžela a odebrali děti.

Dívka s roztaženými rukama: Já jsem zabila... Ee, zabil své dva nejlepší kamarády.

Chlapec se vztyčenou paží (potichu): Zdrháme! (Smích.)

Chlapec s nožem (Gestem naznačuje opakované bodnutí do srdce sedící postavy, otočené zády. Jeho replika zaniká v reakci diváků.)

Učitelka: Ještě jednou! Zdrháme. Pak padla věta...

Chlapec s nožem: Budu nosit červený košile. (Smích.)

Chlapec sedící v popředí (otáčí se k divákům): Mám lupénku. (Smích.)

Dívka zcela vlevo (*ruce v kapsách*): Vedl jsem útok na Bastilu.
(*Všichni čekají, až promluví poslední chlapec v modré mikině, ten mlčí.*)
Dívka s roztaženými rukama (*má potřebu jeho jednání vysvětlit*): On přišel o hlas.
(*Chlapec pokyvuje hlavou. Všichni se smějí.*)
Učitelka: Tak, děkujeme. Můžeme jim zatleskat.

Historický kontext:

Jako první mluví dívka v roli Marie Antoinetty, která svou postavu představuje skrze osud královské rodiny a rodinné vazby. Manželem je myšlen Ludvík XVI., popravený 21. ledna 1793.²² Děti, přesněji syn Louis Charles, narozený roku 1785, byl od královny odloučen počátkem července 1793: „*následník trůnu, »syn Capet«, jak se teď v revolučním žargonu jmenuje, je matce odebrán a dán na vychování ševci Antoinu Simonovi, jednoduchému, pravému proletáři*“.²³ Tento neduživý a těžce zkoušený osmiletý chlapec byl druhým synem královských manželů a zemřel ve vězení v červnu 1795. V procesu s královnou byla zneužita jeho výpověď a posloužila k jednomu bodu obžaloby, který ji vinil z incestního chování,²⁴ což potvrzovalo dlouhodobě pěstovaný obraz královny jako sexuálního monstra.²⁵ Dcera Marie Antoinetty s matkou zůstala až do doby jejího zatčení v srpnu 1793.

Promluva dívky, která svou postavu nejprve omylem představila v ženském rodě a vzápětí se opravila, ukazuje na Robespiera, jenž byl vrstevníkem Dantona a Desmoulinse, spolu se znali ze školních let. Schama uvádí, že se „*Desmoulin zapsal na lyceum Ludvíka Velikého, kde se seznámil s Maximilienem Robespierrem z Arrasu a pestrou směskou hochů [...], kteří studovali na této výjimečné instituci*“.²⁶ Michelet dodává: „*Camille byl o tři roky mladší [než Robespierre – pozn. autorky]; Danton takřka stejně starý; chodili spolu do jedné třídy*“.²⁷

Chlapec znázorňující Ludvíka XVI. použil hovorový výraz „zdrháme“, který odkazuje k nezdařenému pokusu královského páru opustit Francii

v červnu 1791. „*Královna konečně přemluvila krále k útěku, ale trvala na tom, že celá rodina pojedje společně*“.²⁸

Věta „*Budu nosit červený košile*“ odkazuje k faktu, že součástí rozsudku nad Charlottou Cordayovou bylo i to, že bude popravena v červené košili otcovrahů: „*Dal jsem jí červenou košili, kterou si sama oblékla a upravila*“.²⁹

Maratovu nemoc diagnostikuje Schama jako artropatickou lupénku, „*ochromující kožní vadu, která propukala v pravidelných intervalech a měnila pokožku v pálivou zmet šupin a ran. Jedinou úlevu nacházel ve vaně studené vody*“.³⁰

Účast devětadvacetiletého Desmoulinse na dobytí Bastily v roce 1789 objasňuje André Maurois: „*Onoho dvanáctého července vystoupil na židli a volal: »Do zbraně!« Ž kaštanového listu si upravil zelenou kokardu. Od té chvíle musil takovou nosit každý chodec, nechtěl-li být insultován a zkopán. Začínala diktatura davu, který drancoval krámy zbrojařů, pokoušel se o vloupání do skladů zbraní, zmocnil se v Invalidovně dvaceti osmi tisíc pušek a pěti děl a pak, když se dozvěděl, že zásoby střelného prachu jsou uloženy v Bastile, vytáhl k této pevnosti*“.³¹

Vysvětlující věta „*On přišel o hlas*“ odkazuje k detailu, který se objevuje ve filmu Andrzej Wajdy, který učitelka předtím zahrnula do svého výkladu.³² Danton v rozhodující chvíli, kdy se má hájit před soudním tribunálem, ochraptí. Tato skutečnost není historicky doložená,³³ přesto tvoří výmluvný symbol, kterým režisér umělecky vyjádřil šok a zoufalství zatčených mužů.

Analýza výukové situace

Živý obraz jako výsledek skupinové práce dokládá porozumění učivu a jeho pochopení.³⁴ Na začátku učitelka rekapituluje pravidla tvorby živé

²⁸ J. MICHELET, *Francouzská revoluce*, s. 163–179.

²⁹ H. SANSON, *Tajnosti popraviště*, s. 234–235.

³⁰ S. SCHAMA, *Občané. Kronika francouzské revoluce*, s. 746.

³¹ André MAUROIS, *Dějiny Francie*, Praha 1994, s. 239–240.

³² Andrzej WAJDA, *Danton*, Polsko – Francie, 1983.

³³ Srovnej např. H. SANSON, *Tajnosti popraviště*, s. 303, 305, 307, 309, 310, 312.

³⁴ Slavík (Jan SLAVÍK, *Od výrazu k dialogu ve výchově. Artefletika*, Praha 1997, s. 29–34) upozorňuje na dvě stránky aktu poznávání, které se tvoří na švu přítomnosti (co se dovidám) a minulosti (co vím). (*Rozpoznání* se děje na úrovni intelektuální, kterou označuje jako *porozumění*, a na úrovni umělecké, kterou označuje jako *pochopení*. Oba

ho obrazu s akcentem na rytmizaci jeho vytvoření („Raz, dva, tři, štronzo.“) a dialogickou povahu této výukové strategie („*My si zkusíme tipnout, koho tam vidíte a pak ten obraz ožije a pak se nám to potvrdí nebo vyvrátí.*“). Stává se nástrojem dialogu a analýzy ikonického textu se zaměřením na obsah obrazového sdělení, tj. jaké postavy se na obraze objevují, co dělají, jaká gesta je charakterizují, jaké jsou jejich vztahy.³⁵ Význam obrazového sdělení je dále rozvíjen slovním vyjádřením, větou, kterou se postava představí. Učitelka zahajuje výukový dialog otevřenou otázkou. Diváci začínají nesměle obraz popisovat. Nejdříve poznávají Ludvíka XVI. a Robespiera, ač jejich pozice není významově jednoznačná. Učitelka žádá zdůvodnění, čímž naplňuje deklarovanou kognitivní náročnost úkolu. Trvá na odpovědi na svou otázku („*Dá se poznat, kdo je Danton a kdo je Desmoulin?*“) a nereaguje na jiné návrhy žáků. V rozporu s výukovým cílem diváci nepojmenovali všechny postavy, což lze považovat za projev nejistoty žáků, kteří tímto způsobem pracují poprvé.

Ve druhé fázi se nejistota projevila plně. Skupina, i když si měla pořádkem promluvy předem připravit, byla zaskočena, a nikdo nevěděl, kdo má začít. „Herecké“ výstupy byly nesmělé, postrádaly gradaci a rámovalo je parazitní „eee“. To vedlo učitelku k tomu, že po žácích repliky opakovala, což narušilo konzistentnost sdělení. Proto mlčení posledního chlapce jako Dantona působilo nesrozumitelně; bylo patrně projevem žákovy nechuti aktivně vystoupit. Pokud by ale byl jeho výstup sebevědomější, záměrné ticho by mohlo vyznít jako projev nejen pochopení výukového obsahu, ale i porozumění historické situaci, která má nadčasovou platnost. Ztráta hlasu by se stala symbolem ztráty politické pozice i výrazem otřesu, když se do revolučního soukolí dostane ten, kdo se na fungování politických procesů dosud sám beztrápně podílel.

Výzvu k potlesku lze ve shodě s Honethem 1996³⁶ chápat jako projev

pojmy vyjadřují široce pojímaný proces poznávání, v němž je obsažnost každého zážitku uváděna do souvislosti s obsažností vnitřního světa objektu (žáka). Porozumění Slavík chápe především jako záležitost rozumu, tj. zaznamenávání a porovnávání věcí. Pochopení má podle něj souvislost s citovým prožitkem a má blíže k celistvému uchopení, doteku, vžití, vzhledu, v němž částečně mizí vědomí detailů.

³⁵ V. RODOVÁ, *Dramatická výchova ve službách dějepisu. Vzdělávací potenciál tematické kooperativní výuky*, s. 31.

³⁶ Viz: Christoph WULF – Martin BITTNER – Iris CLEMENS – Ingrid KELLERMANN,

konceptu uznání a respektu, což pomáhá budovat sociální identitu žáků, neboť „*třída je veřejné místo, v němž se jednotliví žáci socializují*“.

Postavy francouzské revoluce II

Fáze I.

Učitelka: Raz, dva, tři, štronzo. Tak, koho tam poznáváte?



Obrázek 3: Postavy francouzské revoluce II

Komunikační praktiky v rámci kultury školy: uplatňování kultury uznání a respektu, Studia paedagogica 1, 2011, s. 71-87.

Popis: Zde mizanscéna více odráží dobovou hierarchii postav, což se stalo vůdtkem pro interpretaci. Nejvýše stojí dvě postavy, chlapec zaujímá neurčité gesto rukou, dívka jako by přemýšlela. Dole vlevo sedí chlapec, ruce na kolenou, dívka vedle má nohu přes nohu a ruce složené v klíně, oba působí jako pár. Ruka dívky vpravo míří na srdce chlapce sedícího níže. V dívčích postavách diváci poznali Charlottu Cordayovou a Marii Antoinettu, a tak bylo jasné, že chlapci vedle nich představují krále a Marata. Postavy nahoře pak musely s největší pravděpodobností zachycovat revolucionáře, ale z jejich gest není jasné, kdo je kdo. Promluva ukázala, že jde o Robespiera a Desmoulinse.

Žáci (mluví přes sebe): Charlotta. Marie Antoinetta.

Učitelka (ukazuje): Tohle by mohl být král. Charlotta s Maratem. A tady ti dva (ukazuje nahoru). Dá se poznat, kdo je kdo?

První žák: To je Robespierre. (Další slova zanikají v šumu.)

Učitelka: No uvidíme, uvidíme. Tak prosím, zkuste nahlas ty věty. Ať je to dobře slyšet.

Fáze II.

Dívka: Ztracený Danton, začíná dělat problémy.

Chlapec: Byl jsi mi na svatbě. (Smích.)

Dívka: Proč sakra nejl ty koláče?

Chlapec: Chtěli jsme utéct z Francie.

Dívka: Marat je zlo!

Chlapec: Ztracená vyrážka.

Uvolňující smích skupiny.

Učitelka: Můžeme jim zatleskat. (Potlesk.) Takže (ukazuje) tady to bylo jasné. A tihle dva byli teda kdo? (Ukazuje na dívku a opakuje její repliku.)

Danton začíná dělat potíže....

Dívčí hlas z davu: Robespierre.

Učitelka: Robespierre. A tohle? (Ukazuje na chlapce.)

Chlapecký hlas z davu: Desmoulin.

Učitelka: Desmoulin. Byl jsi mi na svatbě. Tak.

Historický kontext

První replika odkazuje k roztržce, která mezi vůdci revoluce začíná eskalovat od začátku roku 1794. Robespierre podle Schamy „*de facto Dantona žádal, aby opustil své zkorumpované přátele [...]. V praxi to samozřejmě znamenalo, že bude muset v určité chvíli udat Fabra³⁷ a možná i Desmoulinse, což Danton tvrdsošjně odmítal.*“³⁸ Začátkem března 1794, v době, kdy byl Robespierre nemocen a neúčastnil se politických jednání, se situace přiostrčila. Dantonovci obvinili jednoho z Robespierrových druhů a žádali jeho zatčení. Robespierre obvinění zvrátil, obnovil tak svou moc a vzápětí nechal zatknout Dantona a ostatní.

Replika „*Byl jsi mi na svatbě*“ odkazuje k blízkým osobním vztahům mezi Robespierrem a Desmoulinsovou rodinou. Michelet³⁹ popisuje, jak se Lucille Desmoulinsová marně snažila obměkčit Robespiera při zatčení manžela: „*Proní den, se odvolala k Robespierrovu srdci. Čekávalo se kdysi, že si ji Robespierre vezme za ženu. Připomněla mu, že jim byl na svatbě za svědka, že je jejich nejstarší přítel, že Camille odjakživa ze všech sil šířil jeho věhlas, a uzavřela dopis varováním [...]: »Zabiješ nás oba; rána zasazená jemu zabije také mne!« Odpověď nepřišla.*“

Dívka v roli Marie Antoinetty si zvolila větu, která bývá uváděna jako důkaz královnina odtržení od reálného života. Schama poznamenává: „*Nemáme žádné doklady pro historiku, že Marie Antoinetta po zprávách o lidech hladovějících kvůli nedostatku chleba údajně pronesla: »Tak proč nejedí koláče?« Tato smyšlená anekdota nicméně výmluvně svědčí o vzrůstající podezřívavosti a nenávisti vůči dvoru, kterému se spolu s pařížskými hodnostáři přičítala zodpovědnost za útrapy obyčejných lidí.*“⁴⁰

Replika „*chtěli jsme utéct z Francie*“ opět odkazuje k nezdařenému pokusu o únik ze země, který „*vyžadoval pečlivé naplánování a slušnou dávku štěstí. Plány se ovšem nakonec zhatily a štěstěna odvrátila tvář. Fersen⁴¹ rozumně doporučoval lehký a rychlý kočár, navíc král a královna měli cestovat každý sám,*

³⁷ Fabre d'Églantine (1750–1794) francouzský herec, dramatik, básník, autor revolučního kalendáře a Dantonův sekretář; popraven spolu s Dantonem a Desmoulinsem.

³⁸ S. SCHAMA, *Občané. Kronika francouzské revoluce*, s. 828–830.

³⁹ J. MICHELET, *Francouzská revoluce*, s. 518.

⁴⁰ S. SCHAMA, *Občané. Kronika francouzské revoluce*, s. 480.

⁴¹ Axel von Fersen (1755–1810) švédský šlechtic, diplomat a voják, blízký přítel královny, často považovaný za jejího milence.

aby odvrátili podezření. Královna však trvala na prostorné berlíně, do které by se vešla celá rodina. Takový vůz dosahoval maximální rychlosti jedenáct kilometrů za hodinu.⁴²

Lapidární konstatování, že Marat je zlo, rezonuje s podobně břitkým vyjádřením, které Michelet vkládá do úst Charlotty Cordayové: „Copak si je někdo jistý životem, pokud žije Marat?“⁴³

Jak moc Marata omezovalo jeho kožní onemocnění, popisuje Sanson: „Marat byl nemocen. Ustavičná horečka, která rozpalovala jeho krev, zvrhla se v jakousi ošklivou vyrážku, proti níž byly všechny léky bezmocné. Už několik dní nechodil do Konventu.“⁴⁴

Analýza výukové situace

Žáci po výzvě učitelky mluví jeden přes druhého, což svědčí o jejich rostoucí sebejistotě a adaptabilitě na situaci. Větší iniciativa žáků poskytla učitelce stabilnější pozici a mohla tedy trvat na důsledném popisu všech postav. Zároveň zachovala badatelskou dimenzi porozumění a nedovolila, aby návrhy opustily rovinu hypotéz (*No, uvidíme, uvidíme.*).

Promluvy postav odpovídaly faktům z předchozího výkladu a zároveň dokládají tvořivý přístup tvůrců, který zaujal a podnítl uvažování diváků. Uvolňující smích skupiny je projevem radosti ze splněného úkolu. Podstatným rysem kognitivní náročnosti výuky je skutečnost, že potleskem prezentace nekončí, učitelka se znovu obrací na diváky a společně s nimi prověřuje správnost řešení.

Postavy francouzské revoluce III Fáze I.

Učitelka: Tak, co máte vy? (*Žáci zaujímají pozice.*) Raz, dva, tři, štronzo. Tak, koho vidíte tady?



Obrázek 4: Postavy francouzské revoluce III

Popis: Všechny postavy stojí na zemi, žáci – na rozdíl od ostatních skupin – nevyužili stupně praktikáblu, což by umožnilo pracovat s prostorovou hierarchií, která by odrážela hierarchii společenskou. V kompozici lze rozeznat menší skupinky, které tvoří významové celky a usnadňují čtení obrazu. Diváci si nejdříve všimli nejdále stojící trojice postav. Gesto prostřední dívky, kterou označili za Robespiera, míří na krky dalších dvou a je patrným odkazem na dekapitaci Dantona a Desmoulinse, ty ale od sebe nelze rozeznat. Dále diváci poznali dvojici uprostřed, krále a královnu, vodítkem jim bylo chlapecko výrazné gesto, které v tomto kontextu patrně naznačuje ženská ňadra. U dvojice vlevo diváci pojmenovali situaci (*Vražda*); jména postav, Charlottu Cordayovou a Marata, doplnila učitelka Veronika.

Žáci (mluví přes sebe): Robespierre. Danton. Desmoulin.

Učitelka: Robespierre? Dá se poznat, kdo je Danton a kdo je Desmoulin? (*Nikdo neodpovídá.*)

Učitelka: Ne. Co vidíte dál? (*Šum hlasů.*) Co?

První žák: Antoinettu.

⁴² S. SCHAMA, *Občané. Kronika francouzské revoluce*, s. 574.

⁴³ J. MICHELET, *Francouzská revoluce*, s. 430.

⁴⁴ H. SANSON, *Tajnosti popraviště*, s. 225.

Učitelka: Marii Antoinettu. Vedle bude pravděpodobně její manžel. A ještě je tam vidět...

Druhý žák: Vražda.

Učitelka: A ještě je tam vidět Marat s Charlottou. Tak. Zkuste nahlas ty věty, jestli to tak bude.

Fáze II.

Dívka: Vládnutí mi moc nejde (*gesto zakládání rukou*).

Chlapec (*gestem rukou naznačuje ňadra*): Jsem sexy. (*Smích*).

Dívka: Na gilotinu s nima.

Chlapec: Zabije mě Robespierre.

Dívka: Mě taky, a to mi byl na svatbě.

Učitelka (*opakuje*): Mě taky, a to mi byl na svatbě.

Dívka (*potichu*): Nesnáším Marata.

Učitelka (*opakuje*): Nesnáším Marata.

Dívka: Mám vyrážku.

Učitelka: Mám vyrážku. Tak dobře, děkujem. Zatleskáme jim. I když se tady v postoji nedalo poznat, kdo je Danton a kdo je Desmoulins, tak potom v těch větách bylo jasné, že tady tohle byl (*přístupuje a ukazuje na dívku*). Dávali jste pozor?

Hlas z diváků: Desmoulins. Desmoulins.

Učitelka: Desmoulins. *Ukazuje na chlapce.*

Hlas z diváků: Danton.

Učitelka: A Danton.

Historický kontext

Je všeobecně známo, že Ludvík XVI. se lépe než v jednacím síni, cítil ve své dílně: „*Nejvyšším zdrojem potěšení mu byla mechanika a veškerý možný čas se snažil trávit raději ve světě čísel než slov, soupisů než prohlášení [...] Avšak tento tělesně neobratný muž byl suverénním pánem ještě v jedné sféře. Tou byla jeho soukromá studovna, zaplněná matematickými přístroji, ručně vybarvenými mapami a námořnickými nákresy, dalekohledy, sextanty a zámky, které král osobně navrhl a sestrojil. Snaha vyrobit dokonalý zámek byla pro tohoto vládcu, který opakovaně nedokázal vtisknout běhu událostí svou vůli, symbolem nejvyšší obratnosti.*“⁴⁵

⁴⁵ S. SCHAMA, *Občané. Kronika francouzské revoluce*, s. 78.

Pověstný půvab královny, který chlapec v roli Marie Antoinetty vyjadřuje současným žargonem, byl jedním z důvodů její neoblíbenosti: „*zášť, kterou lid cítil k Marii Antoinette, byla politická i osobní zároveň [...] jedni i druzí jí nemohli odpustit samostatného ducha, elegantní vkus a zálibu v zábavách, které etiketa zavrhovala; i její krása a půvab staly se v jejich očích proviněním.*“⁴⁶

Replika „*Na gilotinu s nima*“ stejně jako dvě následující odkazují k události v noci ze 30. na 31. března 1794, kdy Robespierre na mimořádném jednání vystoupil proti svým bývalým přátelům: „*když už byli poslanci na odchodu, vytasil se Saint-Just⁴⁷ s tlustým spisem – obžalobou Dantona; skončil až za svítání. Koncept zatykače, napsaný na rubu staré obálky, podepsali všichni přítomní.*“⁴⁸

Nejistě pronesené konstatování dívky v roli Charlotty zahrnuje hlubší motivy, které žáci slyšeli ve výkladu a popisuje je H. Sanson: „*Revoluční význam Dantona a Robespierre byl zastíněn chmurnou osobností Marata, jehož jméno se pravidelně objevovalo při všech vraždách a drancováních. Rozhořčení mladé vlastenky bylo příliš silné, než aby malátnělo luštěním problému budoucí politiky. Marat nejen rdousil republiku, on ji také zneuctíval. Byl to tedy muž, kterého nebe určilo pro její dýku. Maratova smrt byla rozhodnuta s jemným a klidným stoicismem, jehož velikost neshledáváme při žádném zavraždění tyрана, o němž vypravují dějiny.*“⁴⁹

Michelet líčí, jak Charlotta Cordayová zastihla novináře, sužovaného kožní chorobou: „*Koupelna byla malá a šerá. Marat seděl ve vaně zakrytý špinavým prostěradlem a prknem, na němž psal, takže bylo vidět jen hlavu ramena a pravou paži. Mastné vlasy ovinuté šátkem nebo ručníkem, žlutá pleť, vyzáblé údy, ropuší ústa nepřipomínaly valně, že je to muž.*“⁵⁰

Analýza výukové situace

Žáci opět mluvili jeden přes druhého, iniciativně se stali rovnocenným partnerem výukového dialogu. Učitelka vedla dívky k popisu všech

⁴⁶ H. SANSON, *Tajnosti popraviště*, s. 225.

⁴⁷ Louis de Saint-Just (1767–1794), podplukovník Národní gardy, nejmladší poslanec Konventu, člen Výboru veřejného blaha, Robespierreův blízký spolupracovník a přítel. Jeho nemilosrdnost mu vynesla přezdívku „anděl smrti“. Popraven spolu s Robespierrem.

⁴⁸ J. MICHELET, *Francouzská revoluce*, s. 511.

⁴⁹ H. SANSON, *Tajnosti popraviště*, s. 224.

⁵⁰ J. MICHELET, *Francouzská revoluce*, s. 433.

postav. Přijímá fakt, že Danton a Desmoulin se nedají v této fázi rozpoznat. Zároveň opakovaně překračuje svou pozici moderátora tím, že odpovídá za žáky a nenechá je pojmenovat postavy.

Pronesené repliky se držely historických faktů, zároveň se projevila tvůrčí invence při práci s jazykem. U této skupiny se ještě jasněji ukázal výukový efekt postupného čtení živého obrazu, zejména v případě, kdy tělesné zobrazení není srozumitelné a replika pochyby odstraní.

Postavy francouzské revoluce IV

Fáze I.

Učitelka: Tak. Poslední skupina. Raz, dva, tři, štronzo. (*Žáci zaujímají pozice.*) Tak, tady je to jasné. Koho tam vidíte? (*Ticho.*) No?



Obrázek 5: Postavy francouzské revoluce IV

Popis: Obraz je opět rozčleněn do dílčích výjevů, postavy mají výrazná gesta, která je jednoznačně charakterizují. Diváci si nejdříve všimli dvojice vlevo. Sedící dívku označili jako Marata, dívku stojící zády – byť její gesto nebylo z pozice diváků čitelné – za Charlottu Cordayovou. Nejvýše stojící dvojici určili jako krále a královnu. Trojice vpravo zůstala nepopsána, i když bylo jasné, že jde o revoluční vůdce.

První žákyně: Marata, takhle.

Učitelka: Marata. Vlevo. Se tam zabíjejí. (*Smích.*) Marata a Charlottu. No. Koho ještě?

První žák: Krále a královnu.

Učitelka: Krále a královnu. No... (*Padají nejisté návrhy. Nereaguje na útržky nápadů.*) A pak tři kumpány, kteří možná jdou z nějakého večírku. (*Smích.*) Takže prosím nahlas ty věty, ať je slyšíme.

Fáze II.

Chlapec nahoře s rukama v kapsách: Můj děd řekl: „Stát jsem já.“

Učitelka (*opakuje*): Stát jsem já.

Chlapec: Jo.

Dívka: Má matka zavedla povinnou školní docházku.

Dívka: Zabiju tě. (*Smích*)

Sedící dívka: Věřte mi, jsem lékař.

Chlapec uprostřed: Žili jsme si ve vatě. A abychom si žili... Abych si žil líp, zabil jsem své dva nejlepší kamarády. On byl tlustý, on byl hubený (*obrací se na jednoho a na druhého*). On ztratil hlas, on neztratil nic. Ale jedno jsme ztratili společně, svoje hlavy.

Učitelka: Tak, děkujeme. Zatleskejme jim.

Hlasy: To je dobrý. (*Potlesk.*)

Učitelka: Děkuji vám za pilnou práci a vyhlašuji přestávku.

Historický kontext

Hrůzný čin Charlotty Cordayové, zde reprezentovaný větou „Zabiju tě“, tvoří protiklad k jejímu ušlechtilému původu: „*Těhdy žila v Caen mladá dívka, jejíž mužné srdce a nadšený duch se každodenně stávaly hrdinštější ustavičnou četbou velkých starosvětských historiků. Jmenovala se Charlotta Corday d'Armont a narodila se v malé vsi Ligneries nedaleko Argentanu. Pocházela ze šlechtické rodiny a její otec byl spřízněn s Marií Cornellovou, sestrou autora Cida. Otec byl chudý a matka zemřela, když Charlotta byla ještě dítě.*“⁵¹ Samotnou vraždu popisuje Schama takto: „*Našla ho, jak se máčí ve vaně s obvyklým mokrým plátnem na čele a rukou přes okraj. [...] Její židle stála hned vedle vany, musela*

⁵¹ H. SANSON, *Tajnosti popraviště*, s. 223.

jen vstát, naklonit se nad Marata, vytáhnout ze zářnadrí nůž a rychle, plnou silou zaútočit. Měla čas jen na jednu ránu, napravo od klíční kosti. Marat zakřičel [...] a sklouzl pod vodu.⁵²

Replika „Věřte mi, jsem lékař“ odkazuje ke skutečnosti, že není jisté, zda si Marat v této věci nevymýšlel. U Micheleta čteme: „Marat se rád vydává za doktora medicíny. Nemohl jsem si ověřit, zdali doktorát vsutku složil.“⁵³

Poslední replika bere v úvahu vzhled revolucionářů, který žáci viděli při práci s podobiznami. Michelet líčí: „Danton, potomek zemědělců, skrýval pod advokátem, tribunem, velkým řečníkem drsného oráče. Prozrazovala to býčí šíje, široká ramena a velké ruce. I kyklopská tvář; kruté zbrázděná neštovicemi, upomínala na dědinu, kde se o dítě stará hlavně příroda.“⁵⁴ Desmoulinse popisuje jako zábavného, pravého syna Voltairova, který oplývá zdravým rozumem, inteligencí a vtipnými výpady.⁵⁵ S tím kontrastuje, jak „bylo trapně při pohledu na Robespierrovu nuznou figuru, na jeho prkennost, na jeho trému. Křečovitě napjatý hlas a svaly, jednotvárný, usilovný přednes, poněkud krátkozraký výraz působily pracně a úmorně.“⁵⁶

Analýza výukové situace

Výuková situace se vyznačuje suverenitou tvorby i popisu živého obrazu. Učitelka i v tomto případě překročila roli moderátora. Její věta („A pak tři kumpány, kteří možná jdou z nějakého večírku.“) vyvolala smích. Revolucionáře pojmenovává s nadsázkou, která odráží skutečnost, že chlapci se drží kolem ramen. Označením *kumpáni* Veronika skrytě připomněla, že političtí soupeři byli původně spolužáci a blízcí přátelé. Začíná působit didaktický efekt živého obrazu v podobě tichého srozumění mezi učitelkou a žáky. Už není potřeba otrocky popisovat všechny postavy.

Replika krále a královny obsahuje informace, které v hodině nebyly zmíněny. Žáci zde využili své předchozí vědomosti, jimiž prokázali znalost historických souvislostí („Můj děd řekl: »Stát jsem já.«“, „Má matka zavedla povinnou školní docházku.“), tj. skutečnost, že dědečkem Ludvíka XVI. byl Ludvík XIV. a maminkou Marie Antoinetty byla Marie Terezie. Prom-

luva chlapce v roli Robespiera osvětlila identitu nepojmenované trojice, zároveň doložila stoupající odvahu žáků tvořivě pracovat s historickými fakty. Replika je fakticky správná a zároveň vykazuje poetickou kvalitu založenou na hře se slovesem *ztratit*, jež působivě graduje. Ve shodě s Janem Slavíkem⁵⁷ se domníváme, že se zde propojuje znalost faktů s citovým prožitkem, že dochází nejen k porozumění, ale i k pochopení. Porozumění jako „záležitost rozumu“ (skladebné mozaikovitě zaznamenávání věcí) je závislé na existenci jazyka. Pochopení se blíží celistvému uchopení (doteku, vcítění, vhledu), v němž částečně mizí vědomí detailu. Jednota a části se slučují v jeden celek. Máme za to, že chlapec v roli Robespiera propojuje rozumovou evidenci faktů s citovým prožitkem, což umožňuje celistvé uchopení a dotek na straně diváků a všem přináší společný zážitek ze sdílení tvořivé interpretace faktů.

2. Alterace výukové situace

Alterace představuje řešení výukové situace s cílem zlepšit její kvalitu.⁵⁸ Autoři třídí situace do čtyř kategorií:⁵⁹ selhávající, nerozvinutou, podnětnou a rozvíjející.⁶⁰ Domníváme se, že k prvním dvěma typům v našem případě nedochází. Analýza ukázala, že v ukázce převažují podnětné a rozvíjející okamžiky.⁶¹ Jsou připravovány postupně a systematicky, napříkladem tím, že učitelka Veronika dodržuje dohodnutá pravidla a promyšleně pracuje s obsahem učiva. Při psychodidaktické transformaci faktů trvá na správnosti a zároveň umožňuje s nimi nakládat tvořivě. Žáci mohou o učivu

⁵⁷ J. SLAVÍK, *Od výrazu k dialogu ve výchově. Artefletika*, s. 29–34.

⁵⁸ Tomáš JANÍK et al., *Kvalita (ve) vzdělávání: obsahově zaměřený přístup ke zkoumání a zlepšování výuky*, Brno 2013, s. 168.

⁵⁹ *Tamtéž*, s. 234–238.

⁶⁰ Situaci *selhávající* považují autoři za nevhodnou k alteraci, jelikož vykazuje tolik didaktických problémů, že její analýza ztrácí význam. *Nerozvinutá* situace seznamuje žáky se základními poznatky, pohybuje se na úrovni základního nácviku bez hlubšího porozumění, zobecňování a aplikace. *Tamtéž*, s. 237–238.

⁶¹ *Podnětná* situace poskytuje žákům příležitost k přemýšlení o učivu, vede k analyzování obsahu, k vysvětlování a parafrázování a tvoří předstupeň situace *rozvíjející*, v níž osvojování učiva přispívá k rozvoji klíčových kompetencí, což znamená, že žáci poznatky zobecňují a dokáží je aplikovat. Výuka je motivující, vede ke komunikaci a k argumentaci, žáci pracují týmově a společně řeší úkoly, jsou kreativní a staví na jejich dosavadních předpokladech. *Tamtéž*, s. 237–238.

přemýšlet, mohou dospět k vlastní interpretaci, tu realizovat a vysvětlit, což probíhá ve vzájemném dialogu. Živé obrazy představují bezpečný prostor předem promyšleného a připraveného psychosomatického vyjádření, které vyžaduje zapojení mysli i těla.

2.1 Návrh alterace

Přesto nacházíme místa, která by zasloužila kritický komentář. Stereotypy, kterým podléhá školní komunikace a jež se například projevují v nejistém a nedbalém projevu žáků, lze překonávat důsledným trváním na hlasitém a výrazném vyslovení předem připravených replik. Drmolení, stydlivost či neschopnost udržet štronzo mohou být způsobeny věkem, (ne)zralostí a úrovní sebejistoty žáků. Učitel může přispět k budování přesvědčení a odpovědnosti za výsledek společné práce, resp. za jeho provedení od přípravy až po prezentaci společného díla. Dalším problémem bylo rozlišování jednotlivých historických postav, zejména Desmoulinse a Dantona. Učitelka Veronika by zde mohla více zohlednit návrhy žáků, kteří se spontánně zapojují a stávají se partnery výukového dialogu. Není třeba vždy trvat na pořadí, které pro čtení obrazu určila sama. Větší vnímavost ke spontánně vyslovovaným návrhům by mohla žáky motivovat a zvýšit jejich podíl na výukovém dialogu.

2.2 Přezkoumání návrhu alterace

Nezkušenost žáků s živými obrazy ovlivňuje artikulaci a hlasitost jejich projevu. Tím, že učitelka přesně opakuje repliky, dodá jim hlasitost a výraz a následně nechá celý výjev žáky přehrát znovu, přispívá k upřesňování výsledného tvaru i hereckého projevu, který se stává prostorem pro vzájemné učení. Zároveň přesvědčuje žáky, že jejich role v živém obraze je nenahraditelná a na každé replice záleží, což je patrné na případech znázornění Dantona a Desmoulinse. Jejich rozlišení na základě fyzického ztvárnění není vždy snadné, jakmile však žáci mohou promluvit, není o identitě postav pochyb. Takový přístup sice vyžaduje čas, ale je přínosný pro porozumění faktům a pochopení historické situace. Počáteční autoritativní postoj Veroniky je nutný. Pramení z toho, že si je vědoma své zodpovědnosti, a tak se automaticky staví do pozice arbitra, který rozhoduje o pořadí i za cenu, že někoho „otráví“. Pozici učitelky posiluje i hluboká znalost historických souvislostí a osobní didaktické předpoklady,

které žáci implicitně vnímají a které jí umožňují oscilovat mezi polohou garanta obsahu a garanta metod.

Závěr

Události Francouzské revoluce představují obtížné téma nejen pro učitele dějepisu, ale i samotné historiky, kteří „při setkání s těmito hrůzami propadají nejistotě a jejich profesionální výcvik jim většinou neposkytuje nástroje, jak se s nimi vyrovnat“.⁶² Metodika 3A pro nás představovala výzvu, jak toto náročné téma, didakticky uchopené skrze živé obrazy, prozkoumat novým způsobem. V souladu s jejími autory jsme se chtěly „do hloubky zabývat obsahem“, naším cílem bylo „objasňovat kritická místa tvorby učebního prostředí vzhledem k rozvoji žákovy instrumentální zkušenosti“.⁶³ Popis, analýza a alterace čtyř výukových situací ukázaly, jak lze naplnit explicitně stanovené kognitivní cíle výuky a současně postihnout implicitní, afektivní cíle. V procesu výuky se také naplnily čtyři principy dialogického vyučování, tzn. znalosti se kumulují postupně v navazujících krocích, interakce je podřízena stanoveným vzdělávacím cílům, učitelka a žáci si vzájemně naslouchají, sdílejí své myšlenky a názory a vyjadřují je bez obav z nesprávné odpovědi či zesměšnění, do výukové situace se zapojují všichni žáci. Potvrdily se předchozí nálezy,⁶⁴ podle kterých tento způsob splňuje požadavek analytického, badatelského a multiperspektivního přístupu k historickým událostem. Zároveň umožňuje dosáhnout vyšších úrovní kognitivní náročnosti výuky⁶⁵ a současně podněcovat pozornost a zájem nejen žáků, ale i učitele. Ten musí sdělení živého obrazu porozumět, musí pochopit, co žáci vytvořili, a jejich návrhy obratem uvádět do historického kontextu. Tento způsob přispívá k rozvoji žákovy i učitelovy osobnosti, učí se nejen žáci, ale i učitel a výuka zahrnuje všechny tři aristotelovské roviny přesvědčování: logos, pathos i ethos.

⁶² S. SCHAMA, *Občané. Kronika francouzské revoluce*, s. 650.

⁶³ Jan SLAVÍK – Tomáš JANÍK – Petr NAJVAR – Petr KNECHT, *Transdisciplinární didaktika*, Brno 2017, s. 349.

⁶⁴ V. RODOVÁ, *Dramatická výchova ve službách dějepisu. Vzdělávací potenciál tematické kooperativní výuky*.

⁶⁵ Roman ŠVAŘÍČEK, *Funkce učitelových otázek ve výukové komunikaci*, *Studia paedagogica* 1, 2011, s. 9-46.

Edukační a komunikační koncepce filmového muzea NaFILM: Model filmově historické expozice *O nového člověka a dokonalejší lidstvo*

Educational and Communication Concept of the National Film Museum by the Example of its Exhibition "For a New Man, For a Better Mankind"

Jakub Jiříšně

Abstrakt

Studie přibližuje edukační a komunikační koncepci filmové expozice NaFILM prostřednictvím modelové expozice věnované tématu československé kinematografie v období let 1948–1958. V úvodní části jsou představena metodická východiska spjatá s postmoderním přístupem k muzejní komunikaci po tzv. „edukačním obratu“, na nějž se napojuje především oblast muzejního designu. Možnosti inovativního muzejního jazyka, které se na poli designu výrazně rozšiřují, jsou následně konfrontovány se současnou didaktickou tendencí využití média filmu ve výuce moderních dějin. Pro filmověhistorickou expozici se jeví nosnější odpoutat se od interpretace a kontextuálně podložené revize filmových reprezentací a naopak bezprostředně evokovat historicky zakotvenou diváckou zkušenost. Druhou část studie tak tvoří libreto expozice, které názorně představuje jak zvolený přístup k prezentaci tématu, tak celkovou strukturu podnětů zrcadlících zkušenost dobového publika a zároveň stimulujících aktivní poznávací proces návštěvníka.

Abstract

The study describes a model exhibition of Czechoslovak cinema in the period from 1948 to 1958 to show the educational and communication concept of the current National Film Museum exhibition. It presents the methodological base for the Postmodern ap-

proach to museum communication following the educational turn in curating, where the design of the exhibition plays a crucial role. Here, the prospects of an innovative language of museum exhibition are brought together with the current trend of employing the audiovisual medium in didactics of history. It shows that some level of detachment from simple interpretation and context-based review of visual representations is advisable in favour of a more functional elicitation of immediate and authentic viewer's experience of historical topics. The second part of the study thus consists of the exhibition script, which shows both the presentational approach opted for and the structure as a whole of all stimuli that reflect the contemporary audience's experience and inspire the active cognitive techniques of the visitors.

Klíčová slova

Muzejní edukace – muzejní design – filmová výchova – padesátá léta 20. století – výuka moderních dějin

Key words

Museum education – exhibition design – film education – 1950s – modern history teaching

Vývoj interaktivní expozice věnované tématu československé kinematografie v letech 1948–1958, jehož výsledky předkládá tato případová studie, spadá do celkové metodické koncepce filmového muzea NaFiLM.¹ Projekt iniciovaný v roce 2015 studenty Katedry filmových studií Filozofické fakulty Univerzity Karlovy (dále jen FF UK),² představuje snahu zrealizovat v České republice muzejní expozici zaměřenou na prezentaci filmových dějin, jež by odpovídala v prolnutí dějin média a historicky zakotvené zkušenosti postmoderní historiografické perspektivě.³ Zároveň projekt otevírá

reflexi filmověhistorické muzejní expozice jako specifického edukačního formátu filmové a mediální výchovy, pro jehož rozvoj a efektivní působení je klíčové zapojování nových impulsů a možností muzejní komunikace s návštěvníkem. Právě v tomto ohledu se vznikající expozice muzea odlišuje jak od dosavadních nejen tuzemských kurátorských přístupů k prezentaci historie daného média, tak od nepříliš důsledných pokusů o transformaci filmových muzeí v místa zážitkového poznávání.⁴

Projekt si klade za cíl realizovat stálou expozici odpovídající současnému paradigmatu v pojmání vztahu mezi muzeem a návštěvníkem. V souladu s tzv. „edukačním obratem“,⁵ který je klíčový pro proměnu muzeí v postmoderním období, stojí vývoj expozice na předpokladech klíčového propojení edukace a zážitku. Zkušenost návštěvníka v muzeu se tím proměňuje v „proces poznávání“, jenž nahrazuje tradiční přenos poznatků k pasivnímu pozorovateli.⁶ Rovnítko mezi poznáváním a zážitkovými impulsy nemusí být pouze povrchní snahou popularizovat instituci muzea a stavět ji na úroveň nové atrakce, naopak z výzkumu současných muzeologů i odborníků z jiných disciplín vyplývá, že toto propojení výrazně posiluje edukační efekt.⁷ Například podle Jan Packer,

cept expozice je tak důležitý obrat k dějinnému subjektu a aktérské pojetí minulosti, u nějž nedochází k redukci individuální vůle. Důraz na perspektivu filmové recepce a oboustranné komunikace mezi médiem a publikem jako specifickou skupinou aktérů poskytuje zajímavý a proměnlivý vztah, který specificky odráží individuální prožitek jednotlivých etap moderních dějin.

Srov. James WEST DAVIDSON, *The New Narrative History: How new? How narrative?*, Reviews in American History 3, 1984, s. 322–334; George G. IGGERS, *Dějepisectví ve 20. století*, Praha 2002, s. 95–110.

⁴ Trend upřednostňující samotný (především vizuální) zážitek nad jeho efektivním kognitivním zapojením je zřejmý zejména u turisticky oblíbených filmových muzeí v Turíně, Šanghaji a v New Yorku.

⁵ Pro obecnější přijetí pojmu „edukační obrat“ v oblasti kurátorství je klíčový text Irit Rogoff publikovaný v tematickém sborníku věnovanému diskusi o tomto nastupujícím trendu. Viz: Irit ROGOFF, *Turning*, in: Curating and the Educational Turn, Paul O'Neill – Mick Wilson (eds.), London 2010, s. 32–46. Text byl původně publikován v on-line periodiku *e-flux* 11, 2008, [online], [citováno dne: 20. 9. 2018]. Dostupné z: www.e-flux.com/journal/00/68470/turning.

⁶ Graham BLACK, *Transforming Museums in the Twenty-first Century*, New York 2012, s. 85.

⁷ Např. Barbara J. SOREN, *Museum Experiences That Changes Visitors*, Museum management and Curatorship 3, 2009, s. 233–251; Regan FORREST, *Museum Atmospherics: The Role*

¹ Více o dosavadních aktivitách projektu na oficiálních webových stránkách Národní filmové muzeum [online], [citováno dne: 20. 9. 2018]. Dostupné z: www.nafilm.org; popř. Jakub JIRIŠTĚ, *Projekt Národního filmového muzea jako zkušební prostor pokročilé muzejní komunikace*, Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce 1, 2016, s. 29–35.

² Autor článku je studentem doktorského programu Katedry filmových studií FF UK.

³ Předpokladem postmoderní historiografie je odklon od jednotného meta-narativního vyprávění, které vytváří dojem historické kontinuity a ideál objektivní. Pro nás je stěžejní tendencí zejména tzv. „nové narativní dějepiscectví“, které v mikrohistorické perspektivě obrací pozornost na vnitřní svět minulých kultur a společnosti. Pro kon-

zabývající se psychologií muzejního publika, je důležité vycházet z toho, že specifickou motivací muzejních návštěvníků není něco se naučit, ale účastnit se samotné zkušenosti učení.⁸ Tím se do středu zájmu dostává jak aktivní návštěvník zapojený do procesu poznávání, tak celá škála nových způsobů jeho oslovování, motivování i výzev, které v případě filmového muzea mohou překročit tradiční a edukačně omezující způsoby využití filmových artefaktů a obrazů.

Působení expozice na návštěvníka se přesouvá spíše na komunikační úroveň, která z didaktického hlediska připomíná proces facilitace – tedy usměrňování cílevědomého poznávacího procesu skrze systém podnětů.⁹ V muzejní doméně představuje protějšek facilitátora design expozice. Tato nově rozvíjená kreativní oblast se stává klíčovou pro inovativní vývoj současných expozic, protože umožňuje propojit a vzájemně umocňovat předtím oddělené domény kurátorů a muzejních pedagogů. Stěžejní součástí muzejní zkušenosti již nejsou artefakty či jejich logická organizace, ale celkový prostor, v němž jsou různými způsoby kontextualizovány a usouvzažňovány s novými percepčními příležitostmi. Ve zkratce lze design expozice představit jako strukturu vzájemně propojených kognitivních impulsů, které umožňují muzejnímu návštěvníkovi odpoutat se od úrovně bezprostředních vizuálních vjemů (z pozice pasivního pozorovatele) a zúročit je na konceptuální úrovni interpretační aktivity.

Pro vývoj filmověhistorické expozice NaFILM je stěžejní bezprostřední interakce tvůrčího týmu s návštěvníky, která probíhala na pilotních výstavách na každodenní bázi. Do značné míry intuitivní řešení si kladla za cíl bezprostředně provázat celkový obsah expozice s edukačním efektem. Ny-

of the Exhibition Environment in the Visitor Experience, Visitor Studies 2, 2013, s. 201–216; Pierre BALLOFFET – Francois H. COURVOISIER – Joëlle LAGIER, *From Museum to Amusement Park: The Opportunities and Risks of Edutainment*, International Journal of Arts Management 2, 2014, s. 4–16.

⁸ Jan PACKER, *Learning for fun: The Unique Contribution of Educational Leisure Experiences*, Curator 2, 2006, s. 330.

⁹ Rolí facilitátora v poznávací situaci školní výuky je být průvodcem na cestě k poznání, kterou různými technikami obohacuje o rozměr interaktivity a především stimulační funkci. V muzeu se facilitace přenáší na „překlad“ obsahu expozice do jazyka a konceptů přístupných různým skupinám muzejních návštěvníků. Pro oblast muzejního designu jako komunikačního média koncepčně propojujícího kurátorské a edukační cíle je nepřímá facilitace základním prostředkem kognitivní aktivizace a koprodukční činnosti návštěvníka.

nější expozice tak funguje jako designové rozhraní pro vedení pozornosti návštěvníka, které umožní dosáhnout završeného procesu poznávání. Právě orientace na poli muzejního designu umožňuje dosažené přístupy metodicky precizovat a především stanovit kritérium pro plnohodnotné naplnění kognitivního procesu. Klíčový je v tomto smyslu koncept tzv. „transakční výměny“ mezi návštěvníkem a expozicí, který představuje muzejní designérka Tiina Roppola.¹⁰ V souladu s výsledky jejího empirického šetření preferencí muzejních návštěvníků se přikláníme k upřednostňování lineární cesty expozic, nabízející konstantní podporu pro aktivní konstrukci poznání, jež v případě historických témat nezavrhne pluralistickou optiku. Možnost pojmout konceptuálně strukturu celkové zkušenosti a promyšlenou organizací podnětů udržovat návštěvníkovu pozornost má pro nás vyšší edukační hodnotu než prosazování volného a samostatného výběru vjemů a absolutní kontroly návštěvníka nad vlastním poznávacím procesem – tedy ideálů konstruktivistického paradigmatu.¹¹

Náš postupně vymezovaný přístup v nynější podobě naplňuje obecnější kritéria transakční výměny a je možné jej konkrétněji vymezit jako pětifázovou interakci mezi podněty nabízenými expozicí a jejich aktivně zapojovaným adresátem. Označujeme ji jako „proces konstruktivní komunikace s návštěvníkem“, který je pro další vývoj expozice základní metodickou směrnicí. Vystihují jej následující úrovně formování celkové zkušenosti. První trojice je situována na bezprostřední úroveň návštěvníkova vnímání a jeho reakcí, finální dvojice fází probíhá již na úrovni konceptuální aktivity adresáta komunikačního procesu, předpokládající vyšší kognitivní procesy:

1) Nevšední zážitky přesahující běžnou vizuální percepci – tedy motivační rámec podnětů umožňující návštěvníkovo nenásilné zapojení do

¹⁰ Kompletní transakční výměna předpokládá splnění následujících čtyř fází – reakce na vstupní očekávání návštěvníků od expozice, pozitivní rezonance návštěvníka s prostředím expozice, organizované vedení pozornosti návštěvníka a jeho posun z materiální reality expozice na diskurzivní úroveň. Tiina ROPPOLA, *Designing for the Museum Visitor Experience*, New York 2012, s. 38.

¹¹ Mezi hlavní zastánce konstruktivismu v muzejní edukaci patří George E. Hein a John Falk. Viz např.: George E. HEIN, *Learning in the Museum*, Abingdon-on-Thames 1998; John FALK – Lynn D. DIERKING, *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*, London 2000.

kognitivního procesu. Zahrnuje jak interaktivní instalace, tak scénografické a smyslové efekty.

2) Bezprostřední impulsy, které jsou produktem návštěvníkovy interakce a aktivní percepce, mohou být dále uplatňovány v celém kognitivním procesu.

3) Prostorová juxtapozice zážitkových podnětů, jež vymezuje trajektorii pro vedení pozornosti návštěvníků a představuje organizační princip muzejního designu založený na významové zkratce.¹²

4) Asociativní propojování stimulů, tedy aktivní vytváření souvislostí mezi jednotlivými organizovanými podněty, které představuje samotný proces aktivního dotváření poznatků.

¹² Jako příklad pětifázového procesu může působit využití leitmotivu vlaku pro představení tématu rané kinematografie v současné expozici NaFilm. Rané snímky, v nichž hrál motiv vlaku ústřední roli, byly představeny nikoliv pouhou projekcí, ale prostřednictvím nových technologií. Propojení zkušenosti filmového diváka a cestujícího ve vlaku umožnila technologie virtuální reality rekonstruující v transhistorickém přenosu jak kontext uvádění populárního žánru „fantomové jízdy“, tak jím vyvolávaný prožitek oddělování zraku od těla. Způsob, jakým se ze statického záběru přijíždějícího vlaku stala vzrušující atrakce, následně připomněl komentátor z raných projekčních sálů „vzkříšený“ v podobě hologramu. Bezprostřední percepční zážitky poskytly návštěvníkovi impulsy, na jejichž základě si uvědomil povahu fascinace raných diváků a atrakční působení filmu, jež se zprvu neobešlo bez vnější podpory (hlas komentátora, zvláštní vagóny pro projekci fantomových jízd, navozující realistický smyslový zážitek). Jednotlivé instalace byly prostorově umístěny do vzájemného vztahu, který akcentoval právě vracející se vizuální motiv vlaku, jež otevíral konfrontaci jeho různých funkcí na plátně. Vlastní vytváření souvislostí na straně návštěvníka se tak opíralo o edukační a významovou zkratku, jež postavila vlak do pozice první filmové hvězdy. Konceptuální pointu dotváří třetí instalace – projekční triptych, který představuje rozhodnutí průkopníků specifické filmové estetiky vyzvat na plátně lokomotivu a filmové médium a filmové médium, při němž zběsilý rytmus filmových obrazů vytváří závratnější efekty než samotný pohyb vlaku. Ve srozumitelné zkratce si tak návštěvník uvědomí proces osvobození média z pozice pouhého pasivního prostředku reprodukce pohybu. Díky bezprostřední konfrontaci filmových obrazů objevuje specifickou schopnost filmu umocňovat vnímání zachyceného reálného světa díky vlastním zdrojům vizuální dynamiky. Právě pochopení výhodného a dočasného spojení mezi filmem a vlakem je konceptem, který si na základě impulsů ze tří instalací návštěvník zkonstruuje a jež ho symbolicky přivádí k podstatě rané divácké zkušenosti.

5) Výsledný koncept – spoluvytvořený kognitivní konstrukt a konceptuální pointa, která vystihuje významovou esenci dílčí tematické části expozice a činí z ní uzavřený narativní celek.

Představená základní struktura, která zaručuje vnímat expozici jako prostor pro aktivizaci kognitivních schopností, v němž jsou stěžejní vzájemné vazby mezi podněty a jejich konstruktivní potenciál pro výsledné poznání, není jediným vymezujícím prvkem naší metodiky. Jako neméně důležitá se jeví potřeba konkrétněji přiblížit povahu jednotlivých podnětů, v nichž se zážitkový rozměr podřizuje specifickému přístupu k filmové historii a jeho edukačnímu potenciálu. Klíčovým východiskem bylo vyřešit značně limitovanou povahou tradičních filmových artefaktů, u níž se kurátoři často pozastavují z důvodu nepřenositelnosti plnohodnotné filmové zkušenosti.¹³ Artefakty mohou mít podobu rozličných filmových objektů s historickou hodnotou (filmová technika, kostýmy, rekvizity, dokumenty...), ale také filmových obrazů, konvenčně pojímaných jako soběstačný estetický artefakt. Ani jejich vzájemná komunikace v rámci expozice nedokáže iniciovat v návštěvníkovi zkušenost, která by do středu pozornosti postavila bezprostřední vnímání filmového média v jeho historickém rozměru.

Právě nutnost vypořádat se s nepřítomností této zkušenosti je klíčovým východiskem pro naplnění předpokladů „edukačního obratu“ a zároveň edukačních cílů filmové a mediální výchovy. Projekt NaFilm se nechce vydávat cestou radikálního a avantgardně laděného přehodnocení muzejní prezentace, jež filmovou zkušenost uzavírá do pro ni typického prostoru kina, v němž zážitkový a historický rozměr média vytváří technická rekonstrukce původní podoby projekce archivních filmů.¹⁴ Naopak se snaží tyto výzvy překonávat díky možnostem poskytovaným rozvíjející se oblastí muzejního designu. Překonává tak tradiční způsob muzejní komunikace v podobě ostenze (sdělování prostřednictvím ukazování originálních a autentických věcí – muzeálií), která je pro přenos historické filmové

¹³ Dominique PAÏNI, *Conserver, Montrer, Crisée* 1998.

¹⁴ Tuto puristickou koncepci filmového muzea prosazuje bývalý ředitel Rakouského filmového muzea ve Vídni Alexander Horwath. Komplexní podobu filmového artefaktu spjatou s bezprostřední filmovou zkušeností označuje pojmem „working system“. Viz: Paolo CHERCHI USAI – David FRANCIS – Alexander HORWATH – Michael LOEBENSTEIN (eds.), *Film Curatorship: Archives, Museums and the Digital Marketplace*, Vienna 2008, s. 85 a 91.

zkušenosti příliš limitující.¹⁵ K dílčím podnětům celkové kognitivní struktury, přistupuje jako k nevšedním „rekonstrukcím“ historických proměn a manifestací filmového média. Funkčním propojením scénografického pojetí prostoru, interaktivních a multimediálních instalací a situačního rozměru zážitku (situování návštěvníka do různých pozic dobového diváka či tvůrce, což přináší netradiční výzvy) expozice evokuje percepční zkušenosti a nároky, jimiž přesahuje současné zkušenosti filmového konzumenta.

Film se touto cestou prezentuje jako proměnlivé médium, které se přizpůsobovalo rozličným společenským trendům, návykům, nárokům a funkcím, jež právě možnost bezprostřední identifikace s dobovými „aktéry“ usnadňuje vstřebávat i reflektovat. Oživování již historických dobových praxí prostřednictvím nejrůznějších forem interakce a výrazových prostředků postmoderního muzejního jazyka připisuje expozici specifický rozměr návratu k identitě média, který její edukační cíle vzdaluje od povrchních digitálních simulací filmových praktik v muzeích příliš poplatných trendu instantního „edutainmentu“.¹⁶ Simulace v digitálním rozhraní s sebou přinášejí zjednodušení praxe do uživatelsky jednoduchého rozhraní, který velmi omezuje aktivní participaci na rekonstrukci historické zkušenosti. Právě mezi simulací a aktivní rekonstrukcí tkví zásadní rozdíl, jenž interaktivní design expozice může překonat díky dílčímu zapojování bezprostředních zážitků z instalací do celkové sítě souvislostí s uplatněním prostoru pro zapojení kreativity, obrazotvornosti a vnímavosti vůči poskytovaným vodítkům. Současný repertoár aktivit v expozici dohromady vytváří klíčovou konfrontaci mezi objevováním potenciálu

filmového média na pozadí procesu jeho etablování a současným „koncem filmu“, tedy rozptýlením filmové identity ve všudypřítomných a snadno produkovaných digitálních obrazech. Jelikož dominantní formáty filmových dílen a mladou generací následované fenomény (youtubeři, vlogy) prosazují běžně rozšířené prostředky digitální tvorby, je tato konfrontace mladé generaci přístupná a představuje důležité obohacení pro komplexnější pochopení současného stavu vizuální kultury.

Zkušenost, která umožňuje tuto participaci na objevování mnohotvárnosti filmového média v historickém rozměru, je v doposud zrealizovaných instalacích dosahována různými způsoby. Pragmatické formování prožitku prvních návštěvníků kin je bezprostředně navozováno prostřednictvím technologií virtuální reality, projekcí propojenou s trojrozměrným hologramem a leitmotivem vlaku (viz pozn. č. 10). Představu o již dávno zmizelém živém rozměru filmových projekcí, jenž měl za následek odlišné působení každého předvádění toho samého filmu, si návštěvník osvojí prostřednictvím rekonstrukce dobové praxe ozvučování filmů přímo v kinech. K tomuto účelu slouží dílna s replikami dobových nástrojů pro tvorbu zvukových efektů, v níž sám návštěvník aktivně objevuje možnosti jejich uplatnění i kreativitu původního ruchařského řemesla – nejde tedy o pouhou simulaci s využitím digitální zvukové banky.

Zcela odlišná divácká zkušenost rané kinematografie se ukázala z hlediska interaktivního potenciálu jako vděčný způsob, jak vnést do expozice nevšední zážitkové podněty a jejich prostřednictvím směřovat návštěvníka k bezprostřednímu vnímání nejstaršího sociálně-psychologického formování filmového média.

Možnosti rekonstrukce však jsou pro každé téma specifické a vyžadují vynalézavý přístup – například pro téma české filmové avantgardy je klíčová hra s alternativní formou filmového média, kterou specificky rozvíjeli čeští básníci z okruhu skupiny Devětsil. Nabízená zkušenost umožňuje realizovat prostřednictvím synestetické vazby mezi slovním přednesem a zrakovými vjemy vizuálně opojné nedějové snímky. Ty evokuje poslech vizuálně silných podnětů v izolovaných prostorech zdůrazňujících silně individuální (nekolektivní) recepci děl, který otevírá příležitosti pro zapojení vlastní obrazotvornosti, asociativního vnímání a vizuálních nápovědí světelné scénografie prostoru (proměna všedních, neestetických objektů v nevšední a poetický vizuální zážitek, což je princip dobového úsilí avantgardy o „čistý“ či „fotogenický“ film).

¹⁵ Srov. Petra ŠOBÁŇNOVÁ, *Muzejní expozice jako edukační médium – díl 1*, Olomouc 2015, s. 21.

¹⁶ Pojmem „edutainment“ je pojmenován stále silnější trend podřizovat muzejní zkušenost zábavnému obsahu a silným, spektakulárním zážitkům, a tím odstraňovat pro současné generace „uživatelů“ či „konzumentů“ nežádoucí hranice mezi vzdělávacími a nevzdělávacími (odpočinkovými) aktivitami. Stírají se tím také předtím platné hranice mezi veřejnými a komerčními zájmy, kulturou a zábavou, vědeckou autoritou a popularizací. Současné muzejní expozice podléhají tomuto trendu přijímáním zákonů konkurenčního trhu ve vztahu k publiku. Přizpůsobují se tak přítomnosti „e-faktoru“, jenž se stal klíčovým imperativem v závodech o upoutání pozornosti veřejnosti. Viz: Michael J. WOLF, *Entertainment Economy: How Megamedia Forces Are Transforming Our Lives*, New York 1999; Claire CASEDAS, *La disneylandisation des musées: expression en vogue ou concept muséologique?*, in: Expoland. Ce que le parc fait au musée: ambivalence des formes de l'exposition, Serge Chaumier (ed.), Paris 2011, s. 41–63.

Z přijaté koncepce historické filmové zkušenosti hodláme vycházet i při vývoji tematických částí expozice přímo pokrývajících dějiny národní kinematografie, kde však rekonstrukce vyžaduje komplexnější rozehrání, které se již neomezuje na samostatné podněty tvořící jednotlivé stupně procesu poznávání. Naopak, stává se právě konceptuálním výsledkem celkového konstruktivního procesu s participací návštěvníka, jenž si tak postupně uvědomí z vlastní perspektivy specifickou roli filmového média uplatňující se v dané době. Jako modelový příklad jsme zvolili etapu československé kinematografie padesátých let. Na něm konkrétně ozřejmíme proces konstruktivní komunikace s návštěvníkem směřující k bezprostřednímu poznání vymezené etapy filmového média (v tomto ohledu již pojímaného jako oboustranně působící komunikační nástroj s mocenským potenciálem).

Následující část textu představí pracovní libreto budoucí expozice, které postihne její základní komunikační schéma včetně struktury provázaných podnětů pro návštěvníky a narativní metody vedení jejich pozornosti. Způsob komunikace zohledňuje co se týče přístupnosti podnětů a z nich vycházející významové konstrukce potřeby hlavní cílové skupiny návštěvníků, tedy žáků 2. stupně základních a středních škol. Předložená řešení expozice vycházejí z dosavadní diskuse v rámci výzkumné skupiny, jež na libreto pracovala a zahrnovala tým doktorandů z oborů filmových studií, soudobých dějin a didaktiky dějepisu.¹⁷ Publikování společně vytvořeného schématu vnímáme především jako podnět k novému oživení debaty o konečné podobě expozice připravené k realizaci, k níž rádi přizveme nové zájemce s potřebou reagovat na poskytnutý výsledek dosavadní práce našeho týmu.

LIBRETO EXPOZICE

Edukačně-komunikační východiska pro libreto expozice

Při diskusích nad libretem budoucí expozice věnované československé kinematografii padesátých let bylo nutné zohlednit kromě uplatňovaných metodických směrnic i vztah mezi didaktickým uchopením tématu a jeho

adekvátním přizpůsobením možnostem muzejní komunikace. Pro ni totiž není únosné suplovat komplexnost a otevřenost procesu pedagogické facilitace během školní výuky, nicméně neměla by se proto vzdávat cíle-vedomého edukačního efektu. Školní výuka dějepisu díky stále snadnějšímu přístupu k elektronické podobě dobových materiálů a didaktickým pomůckám dnes ve značné míře stojí na podnětech a konfrontacích různých pohledů. I na našich školách se tak rodí podmínky, které napojují možnosti rozvoje individuálních kognitivních schopností a kritické reflexe na postmoderní pojetí historie jako otevřeného pole různých perspektiv relativizujících jednoznačné a univerzální pravdy „velkého historického metanarativu“.

Vzhledem ke skupinové aktivitě a možnosti okamžité interakce mezi třídou a učitelem bývají nabízené podněty provázány s celým systémem problematizujících otázek, které rozpoutávají debatu a podněcují samostatnou reflexi. Prostor pro vzájemně konfrontované reakce je ve školní třídě otevřený, a dějepisná výuka tak v případě úspěšné facilitace může výklad historie obohatit o další prosazované cíle: poznat relativitu hodnocení historických událostí, naučit se zpracovávat informace, obhajovat vlastní názor v diskusi či pochopit stav současného světa.¹⁸ Jak vyplývá z posledních výzkumů, zajištění výuky moderních dějin díky různorodé podpoře a aktivitám, k jejichž zohledňování nabádají i směrnice ministerstva školství, již není dnes tak ožehavým problémem. Nicméně stále velmi záleží na individuálním motivačním přístupu jednotlivých pedagogů.¹⁹

Individualita pedagoga je neméně klíčová v trendech současné filmové výchovy mimo neformální prostředí praktických workshopů a filmařských

¹⁸ Tyto cíle definoval kolektiv pracovníků Ústavu pro studium totalitních režimů (dále jen ÚSTR) pro dotazníky vyhodnocené ve výzkumné zprávě o stavu výuky soudobých dějin. Viz: *Stav výuky soudobých dějin – výzkumná zpráva* (25. 6. 2012), Praha 2012, s. 12.

¹⁹ Dostupnost a využitelnost zdrojů podporujících výuku moderních dějin shrnuje např. průzkum České školní inspekce. V poslední době se k tradičnějším aktivitám organizací jako ÚSTR (multimediální výukové podklady), Člověk v tísni (projekt Jeden svět na školách využívající především médium filmu) či Památník Terežín (badatelské a tvůrčí projekty pro školy) připojil především rozsáhlý projekt Pamět národa přinášející do školní výuky výpovědi pamětníků, ale také podněcující samotné studenty aktivně oslovovat nové svědky historických událostí (projekt Příběhy našich sousedů). Viz: *Tematická zpráva – Výuka soudobých dějin na 2. stupni základních škol a na středních školách*, Praha 2016, s. 11–13. Srov. Petr HORKÝ, *Vzpouza v hodině dějepisu*, Respekt 25, 2018, s. 14–19.

¹⁷ Členy výzkumné skupiny jsou: Mgr. Jakub Jirišťa, Mgr. Martin Mišúr, Mgr. Michal Kurz, Mgr. Eliška Borovková, Mgr. Helena Chalupová a zakladatelky projektu NaFilm Bc. Adéla Mrázová a Bc. Terezie Křížkovská.

kroužků. Sféra formální výuky se institucionalizuje na předpokladech dlouhodobé kultivace percepčních kompetencí žáků a jejich filmového vkusu prostřednictvím učitele jako průvodce. Směřování současného evropského systému filmové výchovy a iniciativ v České republice vystihuje předpoklad renomovaného autora pedagogické metody pro filmovou výchovu Alaina Bergaly, podle nějž vkus může být formován jedině skrze akumulaci kulturních znalostí, což vyžaduje čas a paměť. Vkus se v každé oblasti vyvíjí pomalu, kousek po kousku, a proto nemůže být naučen jako dogma. Naopak se kultivuje na základě opakovaného setkávání s kolekcí děl, jež jsou pomalu vstřebávána, a to spíše cestou „infuze“ než záměrného přenosu.²⁰ Základem pro utváření filmové zkušenosti je tedy pečlivě dávkované a co nejbezprostřednější setkávání s filmovými díly, které vyžaduje facilitační aktivitu učitele. Jeho role je vskutku průvodcovská, jelikož nevytváří apriorní rámec pro vnímání děl, ale rozvíjí schopnost pokládat otázky, které konkrétní dílo vyvolává, a dospívat k osobnímu zhodnocení zkušenosti s filmem. Právě tato kompetence otevřeného a výrazně individualistického vnímání filmu jako umělecké formy, u níž je nutné předpokládat subjektivní dopad, pro mnohé v současnosti představuje pedagogický ideál. Snahy o institucionalizaci a systematizaci sice spojují rozvoj filmové zkušenosti především s kompetencí komunikovat dopad filmu na naši osobnost, rozšiřují nicméně vnímání tohoto dopadu i o schopnost kritického přístupu k filmu, poznání jeho specifického jazyka a zakotvení filmů v historickém, sociálním i recepčním kontextu. Repertoár kompetencí je tak širší a stojí na posilování interpretačních a analytických rámců s cílem kultivovat především kritické myšlení a vnímání díla v souvislostech.²¹

Cíle filmové výchovy nicméně nemusí stát jen na schopnosti „číst“ filmové obrazy, což odráží především předpoklad filmového teoretika Martina Čiháka, podle něhož je filmová průprava přínosem pro bohatší a pronikavější způsob vnímání a prožívání světa kolem nás: „... *filmařem může být i člověk, který nenatočí žádný film, který má však zcela zvláštní a jedinečný vztah ke světu a ke svému životu. Zatímco pro běžného člověka je prostor jen okolním prostředím, v němž jsou rozmístěné předměty a ostatní jedinci, čas je jen více či méně plynoucím kontinuem a světlo je redukováno na pouhé »osvětlení« vůkolní scenerie, pro filmaře nabývají tyto tři kategorie dočista jiné podoby. Právě tato radikální proměna v přístupu k prostoru, času a světlu je základem filmové výchovy.*“²² Tyto percepční zisky a obecnější kultivace vnímavějšího vztahu ke světu mohou být naplňovány i méně zprostředkovanou formou než Bergalou a jeho následovníky prosazované dlouhodobé snahy o upevnování estetické citlivosti vůči filmovým obrazům prostřednictvím děl a vstřebávající divácké pozice. Postupná kultivace diváků, stejně jako současné inovace v dějepisné výuce směřující ke kritickému myšlení, je natolik komplexním procesem, že se vymyká možnostem a percepčním kapacitám muzejní zkušenosti. Řešením, jak cíle obou předmětů protnout v bezprostřední poznávací situaci, na niž se dá dále navazovat, je vycházet z obecného předpokladu, že způsoby užití filmu přetvářejí (obohacují i zužují) naše vnímání světa. Poznání filmu nikoli jako specifické umělecké formy, ale skrze jeho mediální (prostředkující) podstatu lze tudíž postavit na zážitkovém objevování vlivu specifických filmových mediací na měnící se diváckou zkušenost. Tím se naplňuje důležitý cíl: překročit vágní představu filmu zakotvenou v jeho současné digitální „neidentitě“ a vymanit filmovou zkušenost z jednostranného zajetí obrazů a předpokladu jejich „čitelnosti“.

Ambicí expozice NaFILM tak je využít specifika muzejní komunikace a vytvořit nový typ zkušenosti, která rozšíří portfolio dostupných edukačních nástrojů a umožní nevšední aktivitu a výslednou perspektivu organicky začlenit do výuky s očekáváním dalšího využití a kontextuálního „zakotvení“ poznatků. Design expozice musí zohlednit, že reakce muzejního návštěvníka závisí oproti interakci mezi pedagogem a skupinou

²⁰ Alain BERGALA, *The Cinema Hypothesis: Teaching Cinema in the Classroom and Beyond*, Vídeň 2016, s. 55. Bergalovu pojetí je blízká celoevropská iniciativa *Cined*, která má nyní v prosazování filmové výchovy do české školní výuky dominantní pozici. Nabízí portfolio evropských uměleckých filmů (tedy Bergalou prosazovanou nekonformní zónu dětské filmové zkušenosti), jež umožňuje učitelům díky metodické podpoře stát se „průvodci“ na cestě „*kreativního formování vlastního estetického názoru žáků a studentů na umělecké dílo*“. Viz webové stránky Mezinárodního programu filmové výchovy CinEd [online], [citováno dne: 25. 5. 2019]. Dostupné z: <http://cined.cz/o-projektu/>.

²¹ Tento přístup, jehož cílem je dosáhnout rozvinuté *filmic sensitivity*, prosazuje vlivná iniciativa *A Framework for Film Education* – evropský metodický rámec pro iniciativy na poli filmové výchovy, jež definuje edukační cíle pro formální i neformální oblast vzdělávání. Viz: Mark REID – Ian WALL – Sarah DUVE – Caren WILLIG, *A Framework for film education*, Londýn 2015, s. 8–11.

²² Martin ČIHÁK, *Filmová výchova*, in: RVP – Metodický portál inspirace a zkušeností učitelů [online], [citováno dne: 7. 4. 2019]. Dostupné z: <https://clanky.rvp.cz/clanek/c/z/1652/FILMOVA-VYCHOVA.html>.

žáků na percepci okamžitých a obsahově bezprostředních podnětů, jejichž účinek by měl vést k přímočařejším reakcím.²³ Tyto reakce by pak měly být stavebními prvky celkového poznávacího procesu, jenž aktivizuje vazby v interaktivním prostředí. Zkrátka, i když se organizace podnětů školní facilitaci podobá komunikací skrze nejrůznější juxtapozice, kontrasty a konfrontace, neumožňuje z hlediska trvání a míry soustředění komunikačně zajistit otevřenou interakci pro jejich důsledné dovedení do sféry individuální reflexe předpokládající především střetávání teprve krystalizujících názorů a pohledů.

Expozicí poskytované stimuly nepředstavují natolik otevřená východiska, aby jejich funkce v poznávacím procesu mohla být generována teprve na základě reakcí a otázek účastníků. Naopak usměřňují kognitivní aktivitu v rámci uzavřeného a organizovaného konceptuálního celku, jehož aktivní (re)konstrukce návštěvníkem probíhá na základě pomyslné trajektorie, resp. struktury indicií, které podporují proces poznávání využitelnými významovými zkratkami. Návštěvník tedy skládá dohromady mozaiku v předurčeném rámci a dospívá k nabízenému „filtru“ pro dané historické období, skrze nějž lze přijmout pozici dobového subjektu a otevřít ji vlastní zkušenosti těžící z nadčasového fenoménu filmového diváctví. Tento filtr představuje právě prezentace kinematografie jako společenského fenoménu založeného především na oboustranně se ovlivňujícím vztahu médium – dobový divák.

²³ Zapojení celého designu expozice do rekonstrukce je klíčové vzhledem k problematice percepčního „orámování“ filmových obrazů v rámci muzejní situace, kvůli němuž projekce samotné postrádají poznávací rozměr plnohodnotné filmové zkušenosti. Volker Pantenburg totiž vnímá ambivalentní pozici filmových projekcí v muzejní situaci kvůli nevyhnutelné dialektice mezi pozorností a distrakcí, jelikož „každá zkušenost závislá na trvání se velmi obtížně integruje do muzejní návštěvy“. Filmovou zkušenost v její bezprostřednosti tak navodit v muzeu dle Pantenburga nelze: „nedostatek trvalé pozornosti a trvání odkládá působení díla směrem ke konceptu a ideji než k zaujaté zkušenosti“. Volker PANTENBURG, *Migrational aesthetics: On experience in the cinema and the museum*, Moving Image Review & Art Journal 1, 2014, s. 32 (překlad citací: Jakub Jirišťa). Z tohoto důvodu považujeme za řešení přistoupit k filmové zkušenosti „zvnějšku“ jako ke komponovanému celku, který samotné filmové obrazy přesahuje. K tomu je nutné zapojení obou pólů komunikace: média (či spíše dobového přístupu k médiu) a diváka, jehož historický konstrukt se otevírá konfrontacím s individuální diváčkou zkušeností návštěvníka. Viz: Volker PANTENBURG, *Migrational aesthetics: On experience in the cinema and the museum*, Moving Image Review & Art Journal 1, 2014, s. 32.

Pro vzájemné propojení cílů současné výuky dějin a filmové výchovy se tedy ukazuje být klíčovým vhodný způsob, jak evokovat historicky konkrétní uplatňování filmového média skrze jeho vliv na dobové formování divácké zkušenosti – ať se jedná o podněcování fascinace moderního člověka během procesu objevování potenciálu nového média, či o pozdější účelné usměřňování „přirozené“ divácké zkušenosti. Návštěvníkem přejímaná optika dobového diváka umožňuje bezprostředně navozovat konkrétní vztahovou konstelaci mezi dějinami a jednotlivcem bez potřeby estetické analýzy, významové interpretace obrazů a faktografického dějepisného výkladu. Škála a komunikační přesah využitelných podnětů shromažďovaných na předurčené trajektorii jsou voleny navíc tak, aby vyvažovaly autoritativní a objektivní výklad vymezeným prostorem pro vlastní chápání souvislostí, který však neotevírá cestu opačnému extrému – krajní relativizaci minulosti s preferencí plurality subjektivních stanovisek.

Didaktické vymezení vztahu dějin a filmového média

Edukační propojení filmu a výkladu dějin, k němuž koncepce expozice směřuje, rozhodně není v našem didaktickém kontextu novou výzvou. Využití filmových obrazů ve vztahu k výuce moderních dějin se již dlouhodobě a metodicky věnuje tým z oddělení vzdělávání ÚSTR.²⁴ Náš způsob edukačního využití filmu se liší tím, že k němu primárně nepřistupujeme jako k audiovizuálnímu historickému pramenu, který je prostředkem k postižení dobových hodnotových intencí. Způsob, jakým by mělo být médium dle příručky ÚSTR ve výuce využíváno, stojí především na kompozici konfrontující obsahově spřízněné filmové obrazy produkované různorodými režimy, čímž jejich jednoznačnost získává trhliny, a v žácích je tak především povzbuzováno vědomí relativnosti historických výkladů. Tato konfrontace vyžaduje značnou míru kontextuálních znalostí, dovyvětlení (v doporučené formě dobových textových materiálů) a usměřňujících otázek, které může pedagog poskytnout v rámci hodiny dějepisu. Film se tak především považuje za účinný prostředek pro „*vstupní vymezení poznávací situace*“,²⁵ jenž „*neoslazuje význam tradičních médií dějepisné výuky (text, mluvené slovo a obraz), ale naopak v navazující práci otevírá prostor pro*

²⁴ Kamil ČINÁTL – Jaroslav PINKAS, *Dějiny ve filmu: Film ve výuce dějepisu*, Praha 2014.

²⁵ *Tamtéž*, s. 28.

jejich efektivnější zapojení do hodiny“.²⁶ Navíc se studentovi v pozici diváka přisuzuje role „pozorného čtenáře“ vedeného ke kritickému odstupu a analýze, již má předcházet pokud možno vyčerpávající fáze obsahového popisu.²⁷

Obdobná míra získávání informací a postupné kultivace vlastních postojů, resp. rozvíjení předpokladů historické gramotnosti²⁸ je však v odlišné poznávací situaci muzejní expozice časově a percepčně neúnosná a neodpovídá specifickým možnostem konceptuální zkratky a v našem případě ani přísně ekonomickému a funkcionalistickému přístupu k nabízeným podnětům. Navíc z hlediska zážitkových stimulů a různorodých forem interakce s prostředím expozice je komunikace omezená na konfrontaci filmových obrazů nedostačující pro koncept expozice i nejistá z hlediska požadavků na vnášené kompetence návštěvníka. Využití filmu jako nespolehlivé reprezentace vhodné pro problematizaci výkladu celospolečenských dějin má nesporný didaktický a společenský význam. Pro uzavřenější „médiu“ muzejní expozice, daleko více spoléhající na předchozí zkušenost a vlastní kognitivní kompetence návštěvníka, se nicméně jeví ve vztahu filmu a dějin jako schůdnější cesta zohledňující výše představená metodická východiska – tedy zaměření na bezprostřední evokaci dobové filmové zkušenosti, s níž se může divák zážitkově ztotožnit a konfrontovat ji s vlastní zkušeností.

Základní východisko koncepce expozice představuje vymezení škály podnětů a nabízejících se souvislostí, čemuž předchází stanovení konkrétní perspektivy na dané období. Tou pro nás, jak již bylo naznačeno výše, je specifický způsob dobové komunikace filmu s divákem. Návštěvník je tedy konfrontován s jeho předurčenou a účelově využívanou pozicí, odlišující se od dnešní svobodné zkušenosti filmového publika. Didaktickou záminkou je využít proměnu funkce kinematografie, jak ji mohl vnímat běžný filmový konzument, k evokaci nových společenských priorit v poúnorovém období. Pozice dobového návštěvníka kina, s níž se příslušníci hlavní cílové

skupiny, u nichž nelze předpokládat znalost dobových reálií, mohou snáze ztotožnit, se tak stává klíčovým situačním kontextem návštěvnícké zkušenosti. Základní orientace je tím napojena nikoliv na znalost historických událostí, ale na iluzivní povahu filmu, dodnes populární žánry (western a dobrodružné filmy, melodrama) a na jejich poúnorový osud související se snahami převychovat filmového diváka.

Příběh dobového obecnstva na pozadí proměňující se funkce kinematografie vnáší do expozice přehledně strukturovanou narativní trajektorii odrážející obecnější společenský vývoj. V názorné zkratce organizuje podněty, které slouží ke stěžejní konstruktivní aktivitě návštěvníka. Výsledným konceptem jeho interaktivního zapojení je dosažené povědomí o ideálních předobrazech pronikajících na filmové plátno, tedy konfrontace s představou nového socialistického člověka. Možnost identifikovat se při poznávacím procesu s pozicí diváka je užitečná i proto, že se v případě propojení ideálu s funkcí filmu jako komunikačního média nejednalo jen o pozitivní příklady na plátně, k nimž bylo možné přistupovat benevolentně, ale o žádoucí proces celkového přerodu každého člověka. Všichni se měli ideálně stát součástí masového filmového obecnstva, kterému již nepříslušelo trávit čas v přítmí sálů pasivně.²⁹

Potřeba „přeladit“ filmového diváka se zakoreněnými návyky na novou vlnu vnímání a předpokládaných reakcí se stává základem rekonstrukce historické filmové zkušenosti. Její evokace se opírá o využití konceptuálního potenciálu celkového designu expozice. Propojením shromažďovaných kognitivních podnětů se scénografickými efekty a asociativními vazbami je možné k průniku do tématu (přijetí orientační pozice dobového diváka) využít čitelné vizuální metafory. Jestliže jsme ve snaze přiblížit co nejnázornějším způsobem estetické počátky filmu využili metaforu vlaku jako první filmové hvězdy, v případě kinematografie padesátých let se nám jeví jako nejprůhlednější motiv snění. Společenský přelom tak v oklice přibližujeme

²⁶ Kamil ČINÁTL – Jaroslav PINKAS, *Dějiny ve filmu: Film ve výuce dějepisu*, s. 12.

²⁷ „Podrobná inventura postav, předmětů, prostorů a dějů zachycených v ukázce představuje klíčový předpoklad pro navazující interpretaci jejího vyznění.“ *Tamtéž*.

²⁸ Praktické předpoklady historické gramotnosti lze ve zkratce vyjádřit touto pasáží z příručky ÚSTR: „Žák se vymezuje proti ideologické manipulaci a prostřednictvím kritických dovedností si vytváří prostor osobní svobody, který zakládá odstup nejen od dobové ideologie, ale též vůči současné politice paměti i popkulturní produkci.“ *Tamtéž*, s. 52.

²⁹ Tématu proměny filmové recepce v poúnorovém období s přesahem do sféry distribuce se soustavně věnuje filmový historik Pavel Skopal. Viz: Pavel SKOPAL, *Filmy z nouze. Způsoby rámcování filmových projekcí a divácké zkušenosti v období stalinismu*, *Iluminace* 3, 2009, s. 70–91; Pavel SKOPAL, *Filmová kultura severního trojúhelníku: Filmy, kina a diváci Československa, NDR a Polska, 1945–1970*, Brno 2014; Pavel SKOPAL, *Muži v sedle, v cirku a na létajících strojích. Dějiny filmové recepce v českých zemích, 1945–1953*, in: *Film a dějiny* 3. Politická kamera – film a stalinismus, Kristian Feigelson – Petr Kopal (eds.), Praha 2012, s. 321–346.

pomocí významové zkratky, kterou vyjadřuje oxymóron „probuzení do snu“. V něm se odráží pronikavá proměna divácké zkušenosti – od úniku do filmových světů odpoutaných od reálné existence či přetvářejících realitu v nevšední zkušenost k propojení filmu a skutečnosti, jež divákovi vzalo prostor pro pasivní „snění“. Podléhalo nicméně novým iluzím, s nimiž se publikum neidentifikovalo snadno.

Pro koncepci expozice kinematografie padesátých let je nevyhnutelné pojmut období ve významové zkratce, ale přitom se vyvarovat účelnému zjednodušování. Nedémonizuje film jako mocný nástroj zvláště bezohledně manipulující s publikem formou propagandy. Neomezuje se ani na přehled typických schémat a emblémů, jejichž existence je typická například i pro žánrovou uniformitu prvorepublikových filmů, a nepřináší tudíž specifické poznání jedinečné manifestace média v daném období. Přijatá koncepce vychází z předpokladů specifické poznávací situace, u níž nemůžeme vzhledem k bezprostřední komunikaci suplovat kontexty dobových realit a naopak je žádoucí udržovat v narativním vedení pozornosti perspektivu odpovídající čistě oblasti základního fungování a nasměrování kinematografie. Konstruktivní proces poznání statusu filmů období pozdního stalinismu tak umožňuje návštěvníkovi přijmout orientační pozici bez nutnosti vštěpovat mu vyhraněný názor konfrontací zrádně potěmkinovských obrazů a reálného útlaku.

Expozice chce především připomenout každodenní zkušenost s filmem a obejít se bez takto jednoznačných kontrastů nevystihujících převládající motivační funkci kinematografie a její reálný účinek. Komunikační vztah mezi filmem a publikem totiž neprobíhal pouze jako jednosměrná ideologická indoktrinace pasivního adresáta. Pro komplexnější pochopení tohoto vztahu je vhodné zahrnout do procesu poznání i aktivní odezvu dobových diváků. Z narativu expozice tak vyplývá klíčová otázka, proč filmy na první pohled nevinně prosazující lepší a spokojenější život v blahobytu a všeobecném souznění nenašly pochopení u diváků. Na vině nebylo ani tak napětí mezi pozitivními obrazy a negativní zkušeností s režimem (jež hlavně zpočátku nebyla všeobecná), ale spíše selhávající způsob komunikace zaměřující předobrazy za skutečné tužby strádajícího filmového publika.³⁰ I takový střet či nedorozumění může o podstatě iluzí, s nimiž

bylo dobové publikum konfrontováno, vypovědět mnohé a obohatit půdu pro následnou reflexi.

Koncepce expozice se tak i přes omezenější způsoby názorového a hodnotového formování nevzdaluje postmodernímu přístupu k výkladu historie – nabízí inspirativní perspektivu spjatou více s každodenní sociální sférou a obohacující obraz období o zajímavý rozměr „vyjednávání“. Filmového diváka představuje jako aktivního i pasivního účastníka vzduchu proti politickým snahám formovat společnost v „moderním“ uniformním smyslu všeobecného pokroku podřízeného zjednodušenému, všeobjímajícímu konceptu třídního boje.³¹ Dlouhodobější ustálené návyky filmového obecnstva se střetávaly s krátkodobě působícími nástroji okamžité společenské změny, čímž je pouze jiným přístupem otevřena a historicky zakotvena problematika reprezentace (předobrazů). Intence dobových obrazů není třeba usvědčovat pouze zpětně s uplatňováním rozsáhlejších historických znalostí a revizí, ale i v bezprostředních dobových projevech, jež přibližují žitou zkušenost přímých účastníků dějinného procesu.

Libreto expozice *O nového člověka a dokonalejší lidstvo*

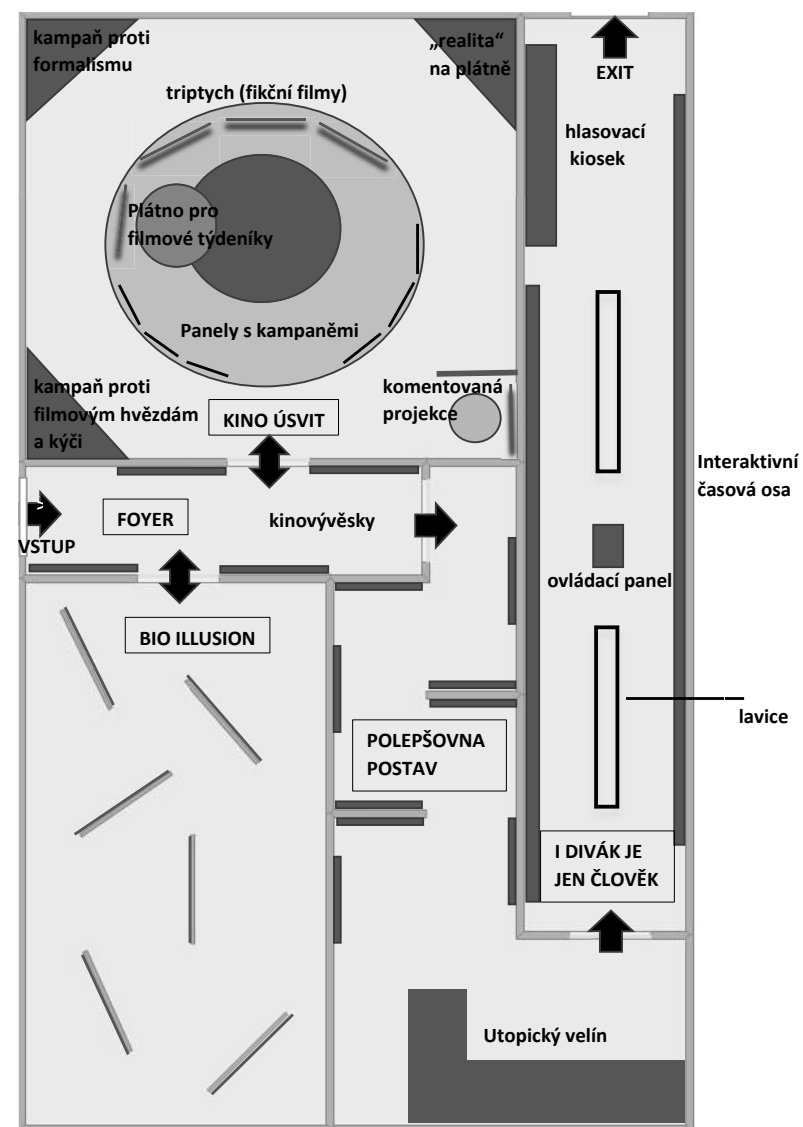
Expozice věnovaná československé kinematografii padesátých let svým názvem upomíná na tradiční heslo spjaté s funkcí filmu protežovanou filmovým festivalem v Karlových Varech. Ne nadarmo vzniklo na sklonku čtyřicátých let, jelikož krystalicky vyjadřuje způsob, jaký potenciál kulturní elity komunistického režimu přisuzovaly filmovému médiu, jak mělo působit na své diváky a v jaké pozici je oslovovalo. V souladu se záměrem postavit filmového diváka do přední linie úsilí o nového člověka je ztvárnění tématu rozčleněno do tří společně komunikujících konceptuálních celků, které dohromady významově tvoří narativ uplatňující perspekti-

³¹ Postmodernismus přistupuje k realitě nikoli prostřednictvím jednotného stabilního uzavřeného systému, ale prostřednictvím systému otevřeného. William Doll otevřenému systému přisuzuje potřebu neustálých změn, narušení, odchylek a omylů, z nichž čerpá kreativní síly spjaté s vlastní nestabilitou. William DOLL, *A Post-Modern Perspective on Curriculum*, New York 1993, s. 14. Expozice věnovaná kinematografii padesátých let v tomto smyslu podněcuje ke kognitivnímu procesu, jehož cílem je narušit filmem zprostředkovaný hegemónický ideový projekt včetně jeho očekávané funkce a reálné uplatnitelnosti.

³⁰ Podrobněji se divácké rezistenci dobového publika věnuje studie: P. SKOPAL, *Filmy z nouze. Způsoby rámcování filmových projekcí a divácké zkušenosti v období stalinismu*.

vu dobového publika. Následující modelové schéma názorně doplněné plánkem expozice, jež se v případě realizace nevyhne posunům z hlediska specifického prostoru a dostupných prostředků, představuje především konkrétní způsob vedení návštěvníkovy pozornosti. Zahrnuje jednotlivé podněty v jejich vzájemných vazbách a edukačních funkcích, tedy celkový průběh nepřímé facilitace přizpůsobené cílové skupině návštěvníků. Rovněž počítá se zapojením technologie *rozšířené reality* (*augmented reality*) pro posílení interaktivního prvku, ale i kontextuálního obohacení v případě náročnějších návštěvníků.³²

V první části expozice má návštěvník především formou bezprostředních vizuálních stimulů vnímat společenský přerod z pozice „probuzeného“ dobového filmového publika. Nové společenské požadavky mu přetlumčí zásadní proměna filmové nabídky, ústup od filmu jako média přesahujícího žitou realitu a jeho napojení na aktuální společenské potřeby, jež však ve zvláštním časovém kontinuu, kde „dnešek znamená zítřek“, směřují k novým iluzím. Druhá část představuje i vzhledem k výrazně interaktivnímu pojetí jádro expozice, v němž se perspektiva pootáčí. Zaměřuje se na utváření předobrazů, s nimiž se měl divák ztotožňovat, a využívá k tomuto účelu rekonstruovaný dramaturgický proces konkrétních snímků. Návštěvník je tak přímým účastníkem proměny či očisty postav od nežádoucích charakteristik, aby odpovídaly dobovým ideálům, které směřují až k čistě utopické představě komunistického člověka budoucnosti. V poslední části se přichází konfrontuje s kontextem relativizujícím dobovou funkci kinematografie a účinky „převýchovy“ diváka skrze předobrazy. Doklady pasivní rezistence publika i pragmatismu filmové dramaturgie, jež se odráží především na transformaci a konečném návratu populárních žánrových motivů, směřují návštěvníka k přehodnocení vnímání kinematografie jako přímočarého mocenského nástroje.



Obrázek 1: Schematický plán expozice „O nového člověka a dokonalejší lidstvo“

³² Rozšířená realita se v současnosti stává velmi užitečnou součástí expozic díky možnosti lépe facilitovat poznávací zkušenost další „aktivizací“ prostoru – k tomu se využívá tabletů zprostředkávajících digitální obsah, jež je aktivován a ovládán nasměrováním na konkrétní body a objekty v expozici. O nich je pak možné získat další poznatky či je učinit součástí přímých podnětů k návštěvníkově aktivitě, při níž rozšířená realita funguje jako usměrňující pomůcka. Edukační využití technologie je nyní zkušebně aplikováno na stálou expozici NaFILM v Mozarteu.

ČÁST 1 – Probuzení do snu

Edukačním a didaktickým cílem vstupní části expozice je dovést návštěvníka k pochopení toho, jaký předěl představoval únor 1948. Čili co mělo zůstat zapovězenou minulostí starého a překonaného světa, tedy to, co bylo nevhodné pro žádoucí společenský pokrok a proměnu člověka, a co naopak mělo podpořit směřování k novému typu společnosti. Jelikož film se stal významným nástrojem, jak potřebnou proměnu co nejnásaze prosazovat na nejširší společenské základně, je vhodné se inspirovat jeho prostředky, jež zasahovaly neangažované „laiky“, a zvolit tuto proměnu za schůdné didaktické východisko.

Proměna filmové nabídky nabízí dobře uchopitelné podněty, díky nimž je možné se vyhnout obšírným výkladům a zapojování širokých kontextů. U současných filmových konzumentů předpokládáme schopnost rozpoznávat základní žánrové prvky a schémata, vnímat znaky fenoménu hvězd a uvědomovat si způsob jednostranného oklešťování nabídky vedoucí k jednotvárnosti a účelnosti na úkor rozměru zábavy a rekreačního potenciálu. Toto povědomí umožňuje vytvořit skrze přímé konfrontace předúnorové a poúnorové filmové nabídky funkční zkratku podněcující k pochopení snah vychovávat diváka a v podstatě rozhodovat za něj o jeho způsobu filmového využití tak, aby se nejednalo o „ztrátu času“.

Vstup do expozice je postaven na jednoduchém vizuálním kontrastu protilehlých stěn pojatých evokativně jako zrcadlící se průčelí biografu. Dojem časového posunu mezi oběma stěnami zajišťuje odlišný obsah vývěsek a názvy zvolené jako významová vodítka – Bio Illusion a kino Úsvit. Prvním stimulem pro návštěvníky jsou tak společně komunikující plakáty, propagační materiály a programy kin, jež dotykem na konkrétní titul umožní zobrazit na instalovaném tabletu materiály k propagaci daného titulu v dobovém tisku. Jedna stěna představuje typickou nabídku kin v letech 1946–1947, kdy se distribuce vyznačovala žánrovou pestrostí a silným zastoupením západních kinematografií, druhá limitovanou nabídku odpovídající situaci distribuce po roce 1950. Na návštěvníka působí výmluvné graficky ztvárněné motivy vedoucí k domýšlení obsahu filmů, jejich názvy a propagační hesla, krátké popisky v programech – tedy celkový komunikační komplex, jenž při letmé vizuální percepci může odhalit odlišná těžiště žádoucího působení na diváky. Zapojení posunů dominantních vizuálních motivů na protikladných dvojicích plakátů usnadní významově propojit zdroje informací na obou stěnách – například skrze proměnu

postav na plátně (elegantní a vyzývavá ženská hrdinka vs. obyčejná žena ve všedním úboru, dvojice muž a žena v intimní kompozici vs. kolektivní hrdina), potlačenou škálu barev či odklon od vizuální náladovosti jasně čitelných žánrových motivů ke grafické strohosti nepovzbuzující očekávaní publika.

Poté, co návštěvník získá základní představu o protikladech filmové nabídky a konfrontuje ji s vlastními diváckými očekáváními, má příležitost proniknout k příčině této proměny hlouběji. Po vstupu do prvního z kinosálů evokujícího zkušenost návštěvníka předúnorového období se začíná jeho vizuální percepce podílet na metaforickém konceptu „snění“, jenž mu napomůže pocitověji uchopit proměnu funkce kinematografie a její bezprostřední účinek na diváky.

Nenasilný vstup do zvláštního režimu vnímání, umožňujícího účastnit se konstrukce klíčového konceptu, umožní scénografické pojetí nevšedního prostoru sálu kina Illusion, jež návštěvníka obklopí a naruší jeho očekávání. V temném prostoru totiž nespátří jediné ústřední plátno a řady sedaček. Volný prostor je naopak rozčleněn transparentními filmovými obrazy, zjevujícími se v přítmí, mezi nimiž si sám hledá cestu, a jejich přízračný charakter posiluje dojem snové imerze.³³

Navozovaná zkušenost „snění“ v temnotě sálu koresponduje také se samotnými filmovými motivy na plátnech, které evokují odtrženost od reálného světa a iluzivní charakter filmů. Klíčová je zde tudíž pečlivá dramaturgie filmových ukázek, dotvářených maskami a prolínačkami k posílení jejich efektu „vynořování z temnoty“. Vzhledem k tomu, že filmové obrazy dovolují návštěvníkům jedinou trajektorii a nikoli volný pohyb mezi projekcemi, právě tato dramaturgie na sebe přebírá vedení pozornosti.

Nejprve je návštěvník konfrontován s obrazy názorně poukazujícími na únikovost celé řady populárních žánrových předúnorových filmů zasazených do exotických či atraktivních lokací, jež jsou pozadím pro naplňování tužeb, „skleníkově“ odtrženým od všední skutečnosti. Na dalším plátně podporuje postupné noření do svěbytných filmových světů série obrazů

³³ K realizaci scénografie se nabízí systém Clearview – speciální transparentní projekční plátna fungující na základě zadní projekce, ale vyvolávající dojem holografické obrazovky. Promítané obrazy se díky tomuto technologickému principu mohou vznášet a zjevovat v temnotě, aniž by jejich přízračný dojem rušilo viditelné plátno.

poplatných dobově oblíbenému příklonu k poetické fantasknosti či mysteriózní náladě. Pronikáním hlouběji do temnoty sálu dostane návštěvník příležitost odpoutat se více vizuálně prostřednictvím obrazů přetvářejících vnější svět na základě vnitřních prožitků. Mezistupněm jsou konvenční žánry zasazené do silně stylizovaných a pocitově přetvářených ztvárnění reality, jež vycházejí z vizuálních konvencí francouzského „poetického realismu“,³⁴ a návrat k tradicím expresionismu u žánrů s napínavými zápletkami. Ve finále pak toto odpoutávání vrcholí silnými evokacemi subjektivního a podvědomého vnímání světa.

V jejich případě je odpovídající výběr příležitostí, jak završit významový oblouk klenoucí se od nezávazného a únikového lehkého snění k tíživému snění obrazně připomínajícímu hrozby a zkušenosti reálného světa v podobě horečnaté noční můry. Mrazivé, až surreálné výjevy z Vávroy adaptace *Krakatit*³⁵ (upomínající na ničivost atomové bomby) a především Radokovy *Daleké cesty*³⁶ (reminiscence holocaustu například v mrazivé scéně příjezdu tyfového vlaku) jedinečně vystihují toto směřování a svým sugestivním působením zaručují přenést na návštěvníka zážitek gradace. Navíc umožňují na jejím pozadí evokovat v druhém plánu otevřeném pro vnímavějšího návštěvníka i cestu znárodněné kinematografie od filmových konvencí odpoutaných od poválečné reality k zodpovědnějšímu propojení expresivnější stylizace filmového světa s hrozbami světa reálného.³⁷ První

plán závisející na bezprostřední vizuální percepci především umožní vnímat předúnorový film nikoliv zjednodušeně jako únikový svět limonád, kýčů a senzací, ale komplexněji jako otevřené pole působnosti pro médium s potenciálem přesahovat rozličnými způsoby běžné vnímání reality a podněcovat různé typy fascinace. Nejen dějové motivy, ale i vizuální působení obrazových stínůher a umělých ateliérových prostředí podávají svědectví o specifické funkci filmu a na ni navázaných očekávání – uskutečňovat výpravu za všední hranice skutečnosti.

Kroky návštěvníka jsou po opuštění snové galerie filmových obrazů směřovány po časové linii do protějšího kina Úsvit, v němž opět jeho nevšední podobu scénograficky dotváří zvolený koncept. V tomto případě ponor do snových obrazů střídá probouzení diváka odkazující k úzké korespondenci filmu se soudobou realitou. První percepční prožitek v ostrém kontrastu s předchozím sálem navodí oslňující světlo reflektoru namířené na přicházejícího návštěvníka. Na místo přivyknání temnotě s vynořujícími se obrazy je navozen efekt prudkého procitnutí, které následně podporuje obklopení návštěvníka světelnými zdroji, ať už jde o velká plátna či další užití reflektorů. Efekt upoutání diváka v reálném světě evokuje negace přítmi tradičního kinosálu, jež připoutává zrak k jinému světu vymezenému plátnem, i neimerzivní způsob rozčleňování pozornosti mezi více simultánních podnětů. Přechod je doprovázen i sluchovým vodítkem, jež přivítá návštěvníka v novém „režimu“ vnímání – pro tento účel se přímo nabízí slova Oldřicha Nového, zaznívající v závěru parodie na senzační kýče *Pytláková schovanka*³⁸ a znamenající symbolický rozchod s únikovými žánry a pasivním filmovým sněním.

Sál je členěn na dva pomyslné prostory – ústřední orientovaný v ose vstupu do místnosti, do něhož by měl návštěvník intuitivně vstoupit přednostně, a periferní využívající rohy místnosti. Ústřední prostor je vymezen tak, aby po vstupu návštěvníka působil uzavřeně (oddělen nízkou zídou s možností posadit se či skleněnou stěnou), a vymezil tak vizuálně „aktivní zónu“ pro vedení jeho pozornosti. Vstup do této zóny tak zůstává návštěv-

³⁴ Tendence francouzského poetického realismu je spjata s osudovými příběhy tragické lásky a deziluze, jež dokresluje pochmurné a silně estetizované vizuální ztvárnění těžící ze silné stylizace ateliérových staveb a osvětlení scény. Po válce tento estetický směr vrcholí snímkem *Brány noci* (*Les Portes de la nuit*; režie Marcel Carné, 1946).

³⁵ *Krakatit* [film], režie Otakar Vávra, 1948.

³⁶ *Daleká cesta* [film], režie Alfred Radok, 1949.

³⁷ Vizuální materiál mohou v případě potřeby pokrýt snímky československé provenience, vstřebávající různé tradice: atraktivní exotismus (*Pancho se žení* [film], režie Rudolf Hrušínský a František Salzer, 1946), fantaskní (*Čapkovy povídky* [film], režie Martin Frič, 1947) a mysteriózní ladění (*Znamení kotvy* [film], režie František Čáp, 1947; *Podobizna* [film], režie Jiří Slavíček, 1947), vypjatý romantismus (*Housle a sen* [film], režie Václav Krška, 1947) a expresivní ladění (*Až se vrátíš...* [film], režie Václav Krška, 1947), jako výrazný vizuální zdroj může působit i stylisticky bohatá parodie *Pytláková schovanka* [film], režie Martin Frič, 1949, ačkoliv je situována z hlediska kampaně proti kýči na samou hranici režimů kinematografie. Evokovanou filmovou zkušenost nicméně zajišťovala především nabídka kin závislá vzhledem k nízké poválečné produkci na dovozu ze západních kinematografií, jež měly i díky výraznější návaznosti na tradici diváckých návyků největší podíl na formování vkusu a poptávky publika.

³⁸ „Jistě jste sami dávno poznali, že jsme se chtěli vysmát libivým lžím plných falešného citu, glycerinových slz, sladkých úsměvů, hloupých frází a šťastných náhod. Chtěli jsme se vysmát životu, v němž se nepracuje, v němž stačí sentimentálně zpívat, a v němž vědycky všechno nakonec dobře dopadne. Kdybyste náhodou někdy něco podobného viděli, neďte se tím už obelhávat. Děkuje vám a na shledanou.“

nikovi za zády a po zbývajících stranách ho obklopuje multiprojekční komplex. Centrální kruh vytváří ideální pozici pro návštěvníky tak, aby mohli obsáhnout pohledem téměř 360° prostoru, tedy aby reagovali na podněty k vytváření významových souvislostí vlastním pohybem. Předpokládá se jejich otáčení kolem osy a rozhlížení na všechny strany v souladu s tím, jak multiprojekční systém povede jejich pozornost. Do hry však vstupuje také přesun mezi dvojicí vyznačených stanovišť umožňujících upřednostňovat zvukové zdroje.

Základním komunikačním prostředkem je v tomto sále opět multiprojekce, která nicméně pracuje s jinými typy spojnic než sál předchozí, kde významový celek vytvářela motivicky gradující lineární trajektorie. Zde se významotvorné podněty vytváří prostřednictvím simultánních filmových obrazů nabízených prostřednictvím čtyř pláten, jejichž provázaný komplex dotváří světelná projekce zacílená na panely s doprovodným vizuálním materiálem. Jedná se tedy o jakousi obdobu v padesátých letech poprvé představeného polyekranu,³⁹ která umožňuje v potřebné zkratce vyjádřit jak podřizování filmového světa soudobé realitě, tak nový způsob komunikace s divákem skrze ideální předobrazy, jež zakládají nové iluze.

Na třech plátnech, která má návštěvník při vstupu do ústředního prostoru před sebou, se promítají motivicky spřízněné ukázky z fikčních filmů. Nikoliv však zároveň, nýbrž postupně – každé plátno totiž pokrývá jinou časovou perspektivu, jež je uvozena jasně viditelnými nápisy: *včera, dnes, zítra?* Dramaturgie ukázek pracuje na principu triptychů, z nichž každý představuje v dané časové perspektivě „úděl“ typických filmových postav (nabízí se úděl ženy, dělníka, venkovana, umělce, představitele mládeže, úředníka, továrníka, resp. ředitele podniku apod.). Jako názorný příklad k vysvětlení fungování multiprojekce může posloužit úděl ženy.

Na plátně ohlížejícím se „za včerejškem“ návštěvník spatří scény zastupující poučnou filmovou ztvárnění „bývalých lidí“ a „bývalé společnosti“, s nimiž bylo nutné zúctovat. Úděl ženy je tak uvozen obrazem ženy v domácnosti bez perspektivy seberealizace, zastíněné mužem, pro nějž její slovo nemá žádnou váhu – taková je například výchozí situace Krejčíkovy

Frony či slovenského dramatu *Žena z vrchov*.⁴⁰ Prostřední plátno zasvěcené „dnešku“ zobrazuje překážky, které společenská změna přinášela a na něž přerod jednotlivých typů postav narážel. Vzhledem k určité opatrnosti v zobrazení dobových konfliktů na plátno vstupují banální pseudoproblémy, které tvoří předstupně ideálních řešení. V případě žen se může jednat o třenicu mezi muži a ženami doprovázející probíhající emancipaci. Muži ji neberou vážně a podceňují či bojkotují schopnosti žen. Takto vznikající úsměvné srážky nabízejí například snímky *Vzbouření na vsi* či *Slovo dělá ženu*.⁴¹ Na plátně uzavírajícím triptych představuje slovo zítra se zdůrazněným otazníkem ideální řešení a apel na diváky, které má publikum přijmout za svůj a dát příkladně situaci celospolečenskou platnost. Zde se právě rodí napětí mezi iluzí a realitou, tedy dojem šťastných bezkonfliktních zítřků, jež se ve filmovém světě uskutečňují již dnes a ihned. Ženy v tomto světě platí za plně kvalifikovanou sílu těšící se uznání a úcty od mužů, jejich seberealizace je beze zbytku naplněna a zdárně zakončují svou „cestu ke štěstí“ jako traktoristka Vlasta ve stejnojmenném filmu.⁴²

Otáčením směrem dozadu za periferii pohledu se divák vymaňuje z filmového fikčního světa k přesahům mezi inscenovanými situacemi a realitou. Čtvrtá projekce v ústředním prostoru umožňuje simultánně sledovat ekvivalentní postavy v realitě bezprostředněji zobrazené na filmovém plátně. Postavy jsou zde aktéry šotů z dobových filmových týdeníků, uspořádaných formou montáže. V případě předobrazů ženských „hrdinek“, které korespondují s údělem poskytovaným fikčními zápletkami, se nabízí dostatek medailonků vzorových žen – zasloužilých pracovnic, které v zaměstnání pravidelně překračují stanovený plán a k tomu doma vychovávají hned několik dětí. Stejnou váhu však má i propagace nových vymožeností pro pracovně se realizující matky, aby byly zbaveny jařma domácnosti a starosti o rodinu. Pro apelativní působení těchto předobrazů a argumentů má stěžejní význam hlasový komentář, jehož poslech je však nutné návštěvníkovi poskytnout pouze při opuštění centrálního stanoviště. Směrové mikrofony s omezeným dosahem na obou vyznačených stanovištích umožňují pracovat při projekci s více zvukovými stopami, které se

³⁹ Polyekran je systém projekčních pláten rozmístěných v prostoru a určených pro promítání filmů a fotografií vytvářejících dohromady významové souvislosti a vizuální kompozice. Otcové projektu Josef Svoboda a Emil Radok poprvé polyekran představili na výstavě EXPO 58 v Bruselu.

⁴⁰ *Frona* [film], režie Jiří Krejčík, 1954, *Žena z vrchov* [film], režie Vladimír Bahna, 1955.

⁴¹ *Vzbouření na vsi* [film], režie Josef Mach, 1949, *Slovo dělá ženu* [film], režie Jaroslav Mach, 1952.

⁴² *Cesta ke štěstí* [film], režie Jiří Sequens, 1951.

nepřekrývají. Možnost poslechnout si komentář k dosud samostatně působícím obrazům až po fyzickém přesunu nicméně umožňuje zdůraznit jeho funkci pro interpretaci a apelativní nasměrování jednotlivých záběrů.

Zbytek okruží vymezujícího ústřední prostor ohraničující panely s vizuální prezentací celospolečenských kampaní. Každý zvolený tematický motiv v multiprojekčním komplexu na nich má svůj pendant. Filmové ukázky tak doplní propagační a agitační vizuální materiály, které motivy promítané na plátnech ještě více vztáhnou ke společenské realitě. Jejich jednoznačně apelativní forma napomůže podnítit vnímání účelnosti filmových obrazů, a tím i nové funkce kinematografie jako výchovného a přesvědčujícího nástroje. Během úseků multiprojekce ohraničených daným motivem budou reflektory umístěné nad plátny vždy osvětlovat příslušný panel, a diváka tak upozorní, že s ukázkami a šoty úzce souvisejí i materiály spjaté s životním prostorem mimo kino. Zvolený motiv ženské emancipace mohou vhodně ilustrovat plakáty týkající se náboru žen do určitých odvětví či vizuálně výmluvná reklama na kosmetiku pro pracující ženy.

Koncept probuzení se v centrálním kruhu naplňuje působením odstupňovaných zdrojů přesvědčujících apelů, s nimiž se dobový divák každodenně setkával a jež mu nakonec nebránili v kině snít – nikoliv však už pasivně aby mohl sen sdílený s ostatními přijmout za svůj a naplňovat jej mimo prostor kina. Konceptuální podíl mají také vizuálně i obsahově všední filmové obrazy, jež napomáhají vnímat přibližování a zakotvování filmových iluzí v soudobé realitě (silná korespondence mezi situacemi ve fikčních filmech a nefikčním ztvárněním situací ve filmových týdnech). Toto vnímání vzájemné provázanosti obou světů významově dotváří i samotný fyzický prožitek evokovaný pozicí návštěvníka v kruhu, kde se ocitá v zajetí provázaných apelů a prostupujícího se komplexu skutečnosti a fikce (iluzí), jež bezprostředním způsobem naplňují dojem zacykleného „post-utopického“ charakteru socialistické každodennosti.⁴³ Designové rozhraní instalace a zapojení zdrojů formujících dobovou zkušenost skrze

diváckou optiku slouží názornému představení tohoto prostoupení přítomného a budoucího, zacílení pohledu jen směrem „vpřed“ po důsledném odpoutání od starých pořádků a vstupu do nové éry. V této součinnosti jednotlivých složek prostorové instalace získává výchozí oxymoron „probuzení do snu“ svou logiku.

Zbývající podněty situované mimo centrální percepční prostor umožňují vytvářet další souvislosti přesahující konceptuální konstrukci. Obracejí se spíše k náročnějším návštěvníkům požadujícím hlubší historické seznámení s tématem. Ve třech rozích místnosti jsou pro ně umístěny aktivní panely pro využití rozšířené reality zapojující reprodukce dobových dokumentů, článků i vizuálních materiálů týkajících se především hlavních dobových filmových kampaní souvisejících s procesem přetváření filmové zkušenosti. Důraz se tematicky klade na snahu vypořádat se s podobou filmu prezentovanou v prvním kinosále, což byl cíl dvou kampaní.

První z panelů představuje formy boje proti filmovému kýči, včetně příkladů dobové satiry proti kapitalistickým filmovým praktikám či komunikace s diváky, již reprezentuje například dlouhodobá anketa časopisu *Kino* „proč nechci být filmovou hvězdou“.⁴⁴ Aktivací dalšího panelu se návštěvník seznámí s kampaní proti formalismu (nežádoucí stylizaci reality), jež mu osvětlí, co nebylo pro dobové chápání filmového „realismu“ a „pravdivého“ zobrazení skutečnosti přípustné. Instalace ve třetím rohu naopak podporuje reflexi žádoucího vztahu filmu a reality skrze problematiku snímků obracejících se ke skutečným a aktuálním předobrazům – věnuje se tedy linii filmů inscenujících skutečné události s reálnými aktéry (inscenované reportáže z prostředí JZD *Není stále zamračeno* a *Neobyčejná léta*, „portrét“ Tomáše Bati *Botostroj*,⁴⁵ hraný film na motivy skutečných únosů českoslo-

⁴³ Pojmem post-utopie poukazuje ruský historik Jevgenij Dobrenko na zvláštní „odsoučnění každodennosti“ v době stalinismu – utopismus chápe jako možnost volby mezi realitou a ideálem, tuto opozici však post-utopie typická pro dobový projekt socialistické „politické estetiky“ překračuje a vytváří dojem, že člověk již nyní žije v utopickém světě ideálů. Jevgenij DOBRENKO, *Political Economy of Socialist Realism*, New Haven 2007, s. 26n.

⁴⁴ Anketa vycházela v dopisní rubrice časopisu *Kino* v rozmezí čísel 8–14, 1948.

Z plejádý dobových textů se nabízejí i dva výmluvné krátké příběhy Anny Tučkové konfrontující vzpouru diváka proti kýčovitému melodramatu obhajujícímu válku v americkém kině s povznášející zkušeností prostého návštěvníka sovětského kina, kde se promítá film o kolchozech. Anna TUČKOVÁ, *Dva večery v kině*, *Kino* 13, 1950, s. 300n.

⁴⁵ Film *Botostroj* ([film], režie K. M. Walló, 1953) představuje velmi výmluvný doklad arbitrárního vztahu k realitě, jenž se může opírat o zajímavé dokumenty – např. zveřejněný konflikt autora předlohy Svatopluka Turka s dramaturgem Elmarem Klosem. Ten ve svém posudku nabízel střízlivý portrét Tomáše Bati vycházející z osobní zkušenosti a nekorespondující s nabízenou filmovou podobou zákeřného kapitalisty. Zachované materiály dobře ilustrují motivace stojící v základu filmového obrazu Tomáše Bati,

venských letadel *Únos*, i rekonstrukce „čihoštského zázraku“ *Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení*).⁴⁶ Několik zvolených příkladů tohoto nového typu filmové tvorby kontextuálně doplní dobové články a pozdější svědectví, které naznačí arbitrárnost dobového přístupu k „věrnému“ ztvárnění reality.

Zbývající roh místnosti umožní návštěvníkovi podrobit korespondenci dobových filmových obrazů a skutečnosti názornějšímu posouzení za opětovného využití modelových situací z multiprojekce a jejich odlišného výkladu. Ukázky fikčních filmů z triptychu, v nichž se „dnešek“ střetává se „zítrejšími“ ideály, je možné si přehrát s komentářem filmového historika (odhalujícího skryté intence tohoto střetávání). Zároveň obrazovka nabízí druhou možnost volby, jež umožňuje ambivalenci scén posoudit na základě zachyceného svědectví člověka, jehož se daná či podobná situace osobně týkala a jím prožitá zkušenost („úděl“) byla odlišná od filmového předobrazu, tedy nesměřovala ke šťastnému naplnění ideálu.

ČÁST 2 – „Polepšovna postav“

Doposud shromažďované podněty měly za cíl v návštěvníkovi formovat povědomí o funkci a kýženém účinku kinematografie, která upevňovala dojem nové reality, k jejímuž aktivnímu přetváření byl každý přizván. Prostřednictvím obsahu obrazů v multiprojekcích se představily nové typy filmových postav, z nichž se stávají nositelé ideálních předobrazů jednání. Fakt, že toto jednání zcela nevycházelo z vnitřní motivace (což je také překážka pro přirozenou identifikaci diváka s postavou), evokuje komplex vnějších apelů. Využitá zkratka však nestačí na to, aby si návštěvník plně uvědomil modelovost působení postav na plátně. V následující instalaci

snahy o kompromis mezi přesvědčivostí a imperativem nesmlouvavého třídního boje, pochybnou povahu zaručených svědectví převedených na plátno. Ironickou tečku pak tvoří doklady o gottwaldovské premiéře filmu, jež skončila nesouhlasnou reakcí místního publika a demolováním kina. Konfliktnímu vývoji filmu se věnuje diplomová práce: Petr KNEPR, *Produkční podmínky a dramaturgická praxe v československé kinematografii na přelomu 40. a 50. let na příkladu filmu Botostrój*, Brno 2013. Diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity.

⁴⁶ *Není stále zamračeno* [film], režie Karel Kachyňa a Vojtěch Jasný, 1949; *Neobyčejná léta* [film], režie Karel Kachyňa a Vojtěch Jasný, 1952; *Únos* [film], režie Ján Kadár a Elmar Klos, 1952; *Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení* [film], režie Přemysl Freiman, 1950.

je tedy přizván k tomu, aby se stal účastníkem procesu přerodu postav, jež byl de facto jejich podřizováním se oficiálně prosazované představě o novém člověku socialismu a jeho etice. Prostor pro „převýchovu“ poskytovala dramaturgická praxe, jež v této době iniciovala u každého projektu diskusi či vyjednávání o správném (v podstatě utilitárním) pojetí dějových situací a o jejich jednajících aktérech.

Dospět k přijatelnému způsobu interakce, který by předestřel cílové skupině návštěvníků funkci dramaturgických orgánů prostřednictvím konkrétních příkladů „převýchovného procesu“, bylo komplikované – především vzhledem k závislosti na nyní dostupných archivních materiálech. K dispozici jsou zápisy a posudky Filmové rady a Ústřední dramaturgie, působící ve Filmovém studiu Barrandov,⁴⁷ z nichž by se dal proces u konkrétních snímků rekonstruovat a ilustrovat na klíčových situacích odrážejících se v různých verzích filmových povídek a scénářů. Pro hlavní interaktivní instalaci v této části expozice bylo nutné využít skutečně bohatý materiál, jež by dostatečně pokryl výrazný vývojový oblouk od postav vzdálených dobovým ideálům k jejich protějškům absolvujícím pronikavou proměnu. Zároveň bylo kritériem nabídnout postavy, s jejichž proměnami by se i dnešní divák mohl ztotožnit bez přílišných ohledů na specifické dobové realie a jež by dokázaly co nejnázorněji představit klíčový konflikt – vztah jedince a kolektivu.

Potřebné předpoklady pro nás nakonec naplnilo svou rozsáhlou genezí dílo, které nevzniklo v první etapě uplatňování socialistického realismu, ale jehož proces vzniku probíhal až ve druhé etapě návratu administrativního přístupu k filmům. Na sklonku padesátých let se totiž dramaturgická kritéria kladená na fikční postavy začala opět obracet k modelovým předobrazům, jež tehdy souvisely s vyhlášením socialismu v Československu,

⁴⁷ Filmová rada působila od roku 1949 do poloviny padesátých let jako poradní orgán ministra informací pro kulturně-politické otázky kinematografie. Jeho úkolem bylo především vypracovávat tematické plány v souladu s ideovou linií filmové tvorby a dohlížet v ideovém smyslu na filmovou výrobu. Kontrolní funkce a uplatňování mocenské pozice však záhy převládly nad funkcí dramaturgickou a iniciativní. Zodpovědnost předat do výroby řádně připravené filmové scénáře byla v kompetenci druhého schvalovacího orgánu – Ústřední dramaturgie působící přímo v Československém státním filmu. Nicméně činnost Filmové rady silně zasahovala do kompetencí Ústřední dramaturgie a vedla k těžkopádné dvoukolejnosti dramaturgického a schvalovacího procesu. Viz: Petr HASAN, *Filmová rada (1948) 1949–1955*, *Iluminace* 1, 2016, s. 102–138.

tedy s úsilím opět pozitivně nasměrovat společnost otrěsenou kritickou revizí stalinismu. Vstup do vyšší fáze společenského směřování ke šťastným zítřkům přinášel opět potřebu jednoznačných etických požadavků na člověka hodného socialismu, jež ještě umocňovala snaha o ideální podobu vzdáleného cíle v případě zvoleného snímku – science fiction *Ikarie XB 1*.⁴⁸

*Ikarie XB 1*⁴⁹ se sice ve výsledné podobě řadí k filmům estetických tendencí šedesátých let, nicméně samotné realizaci předcházelo několikaleté vyjednávání mezi tvůrci a dramaturgy, do něhož zasáhla nově ustanovená ideově-umělecká rada, obracející se k praxi ideologického dohledu první poloviny padesátých let.⁵⁰ Snímek otevřel v naší kinematografii do té doby nepřítomné téma komunistické utopie, skutečné podoby slibovaných „šťastných zítřků“. Dramaturgie se tak musela vypořádat s obrazem kolektivu komunistické elity budoucnosti – kosmonautů na cestě za novými světy. Dobrodružná zápletka, pro dnešní generaci srozumitelný žánr a hlavně vhodně zobecněné postavy směřující k nejčistší a nejextrémnější formě ideálu – to jsou hlavní devizy, které umožňují vytvořit všeobecně přístupnou poznávací situaci. Samotná geneze postav a povahy dějových konfliktů navíc poskytuje ideální konfrontaci. Na počátku stál absolventský scénář Pavla Juráčka, jenž adaptoval román Stanislava Lema⁵¹ s uplatněním vlastní skeptické vize budoucnosti a neměnného charakteru člověka, jehož egoismus a psychologické zábrany dovedou vesmírnou misi na pokraj kata-

strofy. Dramaturgie svými zásahy a podněty postupně dovedla výchozí tvar do podoby odpovídající její představě ideálního „výběrového“ kolektivu morálně vzdorujícímu všem nástrahám obtížné mise. Na tomto procesu je především zajímavé, jakými posuny procházel konflikt mezi niternými individuálními potřebami a imperativem kolektivu či prosazované ideje, že skutečný člověk socialismu se musí bezpodmínečně obětovat pro blaho budoucích generací.

Instalace, která návštěvníka aktivně zapojí do procesu přerodu a seznámí jej s krajně odlišnými podobami obou verzí zápletky, vychází z jednoduchého principu textových her, gamebooků či systému „Twine“ pro tvorbu nelineárních interaktivních příběhů. Na ovládacím panelu, evokujícím designově dobové kybernetické stroje a první počítače, bude mít možnost procházet příběhem kosmické výpravy a v klíčových situacích rozhodovat mezi nabízenými volbami řešení či jednání postav. Situace se odvíjí na obrazovce ve formě grafického storyboardu, připomínajícího ilustrace ke sci-fi příběhům padesátých let a vycházejícího i z filmové podoby *Ikarie XB 1* co se týče fyziognomie postav. Paleta voleb a celková síť situací bude vycházet jak ze scénářů, tak z mezistupňů filmových povídek a Lemovy původní předlohy s možností uplatnit v případě potřeby novou fabulaci, aby mohla být usměrňována cesta zpět ke dvojí perspektivě autorské a dramaturgické představy. Vlastní konstrukci zápletky následně bude možné vyhodnotit – zda více odpovídá přesvědčení autora či přesvědčení dramaturgie a bude možné ji také konfrontovat zhlédnutím storyboardů přesně odpovídajícím Juráčkově a „dramaturgické“ verzi scénáře. Pro tuto aplikaci se jako vhodné řešení nabízí simulace komunikace formou v padesátých letech užívaného děrného štítku, na který bude zakódována vlastní verze. Štítek se pro získání zpětné vazby posléze zasune do příslušných čteček odpovídajících pohledu autora a pohledu dramaturgie.

Do panelu se dá zakomponovat i alternativní funkce zvolit si „režim“ dramaturga, jenž při konstrukci zápletky bude volby korigovat s hlasovým zdůvodněním vycházejícím z dobových citací. Divák tak k podobě zápletky odpovídající dané perspektivě bude doveden lineárně, přičemž se blíže seznámí s důvody a argumenty těch, kteří uplatňují své rozhodující slovo. Panel rovněž může pomocí tlačítek poskytovat nejrůznější indicie, jež by napomáhaly seznámit se poslechem s Juráčkovým osobitým pohledem na budoucnost (citace z jeho deníku, explikace ke scénáři) a dobovým oficiálním vnímáním člověka budoucnosti (citace z dobových

⁴⁸ Návrat k ideologickému dohledu v oblasti kinematografie nicméně primárně zapříčinila kritika společenskokriticky laděných snímků na 1. festivalu československých filmů v Banské Bystrici v roce 1958, pronesená ministrem školství a kultury Františkem Kahudou. Viz: Ivan KLIMEŠ, *Filmaři a komunistická moc v Československu. Vzrušený rok 1959*, Iluminace 4, 2004, s. 129–138.

⁴⁹ *Ikarie XB 1* [film], režie Jindřich Polák, 1963.

⁵⁰ Dramaturgická geneze snímku *Ikarie XB 1* byla podrobena zevrubnému výzkumu, jehož výsledky shrnuje studie: Jakub JIŘIŠTĚ, *Optimisté a skeptici – Dramaturgické konfrontace sci-fi filmu Ikarie XB 1*, in: Zpět k českému filmu: politika, estetika, žánry a technika, Lucie Česálková (ed.), Praha 2017, s. 167–199.

⁵¹ Román *K mrakům Magellanovým* vznikl v roce 1950 a jeho konflikty konstruktivním, leč ideově žádoucím (nepolemickým) způsobem řeší základní problém utopie – tedy ukončení pokroku a hrozící stagnace. I přes ideologickou užitečnost řešení obrazu budoucnosti byl román vzhledem k využití v dané době zapovězené „buržoazní“ vědy vydán až v roce 1955. Viz: Teresa WALASOVÁ, *The Imperfect Trap. Literature and Censorship*, Dekada Literacka 10, 1997, s. 14–15.

článků – například v časopise Ústředního výboru Komunistické strany Československa *Tvorba*⁵²).

Ovládací panel umožní díky více obrazovkám (zabudovaným tabletům), aby se do několikaminutové interakce mohlo zapojit více návštěvníků naráz. Nicméně i vzhledem k pocíťované nutnosti ukázat dramaturgický proces nejen na výlučném žánru science fiction a nabídnout návštěvníkovi také typičtější příklady z dobové současnosti bude možnost seznámit se na zbývajících stěnách místnosti s dalšími „případy“ nucené převýchovy. Příležitost s mrazivou nadsázkou více uplatnit názornou zkratku „polepšovny postav“ poskytnou formuláře opatřené fotografiemi a podpisem fiktivního hlavního dramaturga. Vyvěšené dokumenty navodí dojem dobového režimního vnímání společenské nápravy tím, že budou ztvárněny jako vstupní záznamy filmových postav přijatých do „polepšovny“ (závažné důvody přijetí) a jako připojené propouštěcí reporty o výsledku jejich převýchovy (v čem se konkrétně polepsily). Výběr postav může pokrývat nejen fiktivní charaktery (kladný hrdina), ale i skutečné a historické postavy (z prominentního žánru životopisného filmu). Poznání obohatí i příklad nepodařené převýchovy na základě nerealizovaného projektu či paradoxní příklad negativního hrdiny převychovaného v příkladného „záporáka“. Pro návštěvníka bude připraveno i razítko, aby sám v konkrétních případech rozhodl, zda opatří formulář propouštěcím „štemplem“, pokud postava podle jeho uvážení prošla náležitou převýchovou. Prostředí, jež bude proces „polepšování“ obklopot, poskytne svým scénografickým pojetím významové doplnění. Pojetí prostoru návštěvníka vystaví znepokojivému napětí mezi syrovou a stísňující evokací korekce a až nepatřičně přítomným futuristickým „velínem“ vnášejícím do tíživého rámce falešně tóny pozitivní utopie a humanismu.

ČÁST 3 – I divák je jen člověk

Poslední místnost v expozici představí prostřednictvím různorodých podnětů důležitou ambivalenci režimem očekávané funkce filmu a jednorozměrného působení předobrazů předkládaných publiku. Proměna nabídky a snaha vychovávat publikum skrze vnucované modely jednání postav se nesetkávala u velké části obecnstva s pochopením, anebo divák ve filmech

přehlížel jejich primární ideovou funkci a četl je odlišným způsobem odpovídajícím jeho přirozenějším návykům. Reminiscence na individuální dobovou recepci filmů poskytují publikované deníkové zápisky, paměti, autobiografické romány i rozhovory. Ze shromážděných citací je možné sestavit mozaiku autentických a bezprostředních střetů mezi vnímáním návštěvy kina jako zpestřujícího momentu ve všedním životním běhu a dobovým snahám učinit film běžnou a nedílnou součástí každodennosti, oslabit jeho čistě „rekreační“ účel.

Většina publikovaných reminiscencí je spjata především s autory, kteří v padesátých letech prožívali svá dětská léta či dospívali. Právě toto období formujících zkušeností je významné z hlediska síly paměťového otisku i zajímavé co se týče individuální citlivosti vůči ideovým poselstvím a apelům filmu. Svědectví se netýkají jen pasivní rezistence vůči ideologicky exponovaným dílům, ale také selektivního vnímání sovětských válečných a historických velkofilmů (například *Pád Berlína*)⁵³ vzhledem k atraktivním bitevním a dobrodružně laděným scénám či divácké horečce, již v roce 1952 vyvolal první velký distribuční ústupek – film *Fanfán Tulipán*.⁵⁴ Nevšední reakcí je i dochovaný amatérský film z počátku padesátých let natočený Františkem Čvančarou (synem majitele sítě kin a filmové půjčovny) v žánru westernu, který z československých kin na dlouhá léta vymizel.⁵⁵ Ne však z povědomí mladých diváků odchovaných rodokapsovou kulturou.

Klíčem k pojetí závěrečné části expozice jsou tedy zpětná ohlednutí za vlastní diváckou zkušeností ovlivněnou věkem pamětníků, která se zajímavým způsobem napojuje na věkové rozpětí hlavní cílové skupiny návštěvníků. Vybraná svědectví mohou usnadnit vnímání doby mezigeneračním přemostěním na základě společné záliby, jež má šanci oslovit i odlišnými recepčními praktikami (dobrodružný rozměr nepřístupných filmů, povinná filmová představení, uvádění západních filmů v periferních kinech a v dvojprogramech s ideologicky explicitními díly,⁵⁶ závislost

⁵³ *Pád Berlína* [film], *Padenije Berlina*; režie Michail Čiaureli, 1949.

⁵⁴ *Fanfán Tulipán* [film], *Fanfán la Tulipe*; režie Christian-Jaque, 1952.

⁵⁵ Snímek se dostal k veřejnosti jako součást pořadu České televize *Soukromé století: Sejdeme se v Denveru* [film], režie Jan Šikl, 2007.

⁵⁶ K této rozšířené praxi rámování projekcí západních snímků především sovětskými středometrážními dokumenty a jejím bojkotu ze strany publika shromáždil zajímavá svědectví především ze zachycených výpovědí mladých emigrantů Pavel Skopal. Viz: P. SKOPAL, *Filmy z nouze. Způsoby rámcování filmových projekcí a divácké zkušenosti v období*

⁵² Miroslav GOTTLIEB, *Člověk zítřků*, Tvorba 7, 1959, s. 146.

na centrálním výběru filmů). Ve snaze otevřít toto generační spříznění také dalším skupinám návštěvníků by pojetí mozaiky paměťových otisků obohatilo existující svědectví i o vzpomínky současných osmdesátníků z filmové sféry. Tedy oslovených osobností (režisérů, scenáristů, herců, filmových odborníků, klubařů či nadšených sběratelů), kteří tehdy rovněž dospívali s přičiněním filmových zážitků a díky jejichž pozdějšímu zapojení do filmové praxe pro ně mohly mít dobové návštěvy kin iniciační rozměr. Zprostředkovaný zážitek každé osobnosti by k významovému celku expozice vztáhla klíčová otázka, kdo byl filmovým hrdinou a ideálem jejich dětství/dospívání a zda nějakým způsobem ovlivnil jejich jednání. Z hlediska jejich profesí do zprostředkování filmové zkušenosti vstupují výrazněji prvky reflexe či kritického pohledu, jež z běžných svědectví vytlačuje nostalgická selektivnost paměti. Aby byla povaha individuálního čtení i paměťového otisku dobových snímků snáze pochopitelná, součástí „zdi vzpomínek“ bude možnost si zaměřením tabletu vyvolat u každého zmíněného titulu jeho dobový propagační a oficiální výklad.

Autentické reminiscence působící na návštěvníka skrze různorodá média (hlasová, textová a audiovizuální forma) vytvářejí kontext nevyzpytatelné dobové recepce filmů, která měla zpětný vliv na samotný filmový průmysl a dramaturgii. Ten získá prostor na protější stěně, jež zachytí reakce Československého státního filmu zohledňující postoj filmového obecnstva. Náznorně pojatá instalace návštěvníka seznámí s postupným slevováním původního radikalismu v převýchově diváka – konkrétně s viditelným obratem zpět k diváckým preferencím a osvědčeným předúnorovým modelům. Snaha účelně transformovat žánry či rozpouštět prvky a motivy populární filmové kultury v tzv. „administrativních žánrech“ či „totalitárním metažánru“⁵⁷ je představena ve své nedostatečnosti. Kinematografie, ovlivňovaná především od roku 1952 Kopeckého kampaní proti sucharství,⁵⁸ se navracela k vyzkoušeným fungujícím vzorům. Rehabilitace „čistého“ únikového smíchu u humorných scén, dobrodružného zážitku

i romantických motivů na plátně je vhodnou zkratkou, která by odrazila pragmatickou snahu filmových činovníků zajistit odbyt filmů, na němž byla zestátněná kinematografie existenčně závislá. Návštěvník tak může porovnat kontinuitu situačně rozehrávaného humoru⁵⁹ či tradice marvanovských komedií⁶⁰ s od starého mocnářství přežívajícím komediálním typem „bodrého autoritáře“⁶¹ a těžkopádné přetavení humorných scén do nadšeného optimismu budovatelských veseloher.

Zřejmým přerodem procházejí i motivy vyznání lásky, jež vybočí z tradice intimních a romanticky laděných scén⁶² a kolektivně sdílené projevy citu je zbavují intimity.⁶³ Výrazné přehodnocení lze demonstrovat také na dobrodružných a napínavých motivech čerpajících v předúnorovém filmu z atraktivního skautského prostředí⁶⁴ či z romantismu anarchistického spiknutí.⁶⁵ Do administrativních žánrů napínavé konflikty vstupovaly prostřednictvím křečovitých scén záškodnických a diverzantských akcí. Atraktivní a zažité žánrové postupy dobrodružného filmu se však později výrazně posilují⁶⁶ a nabízejí i působivou akční podívanou zarámovanou historickými událostmi.⁶⁷ V poslední řadě se nabízí i transformace líbivých hudebních snímků vycházejících z operetní tradice,⁶⁸ které měly svůj lidový charakter propojit s prostředím pracujícího lidu⁶⁹ a následně se obracely ke vzorům západního muzikálu.⁷⁰

Proměny žánrových motivů budou součástí interaktivní stěny „oživované“ prostřednictvím tabletu s režimem rozšířené reality. Návštěvník si navolí

stalinismu.

⁵⁷ Tyto pojmy zahrnují negaci populárních žánrů a jejich náhradu unifikovanými narativními schémata přizpůsobenými primární funkci předávat ideologická sdělení. Viz: Petr SZCZEPANIK, *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1970*, Praha 2016, s. 302–305.

⁵⁸ Viz: Václav KOPECKÝ, *K některým otázkám naší kultury*, Rudé právo 346, 1953, s. 3.

⁵⁹ *Polibek ze stadionu* [film], režie Martin Frič, 1947; *Katka* [film], režie Ján Kadár, 1949; *Císařův pekař a pekařův císař* [film], režie Martin Frič, 1951; *Konec jasnovidce* [film], režie Vladimír Svitáček a Ján Roháč, 1957.

⁶⁰ *Poslední mohykán* [film], režie Vladimír Slavínský, 1947; *Anděl na horách* [film], režie Bořivoj Zeman, 1955.

⁶¹ Jaroslav BOČEK, *Kapitoly o filmu*, Praha 1968, s. 145.

⁶² *Divá Bára* [film], režie Vladimír Čech, 1949; *Léto* [film], režie K. M. Walló, 1948; *Měsíc nad řekou* [film], režie Václav Krška, 1953; *Stříbrný vítr* [film], režie Václav Krška, 1954.

⁶³ *Dovolená s Andělem* [film], režie Bořivoj Zeman, 1952; *Zítřka se bude tančit všude* [film], režie Vladimír Vlček, 1952; *Usměvavá země* [film], režie Václav Gajer, 1952.

⁶⁴ *Na dobré stopě* [film], režie Josef Mach, 1948.

⁶⁵ *Krakatit* [film], režie Otakar Vávra, 1947.

⁶⁶ *Větrná hora* [film], režie Jiří Sequens, 1955.

⁶⁷ *Ztracenci* [film], režie Miloš Makovec, 1956.

⁶⁸ *Červená ještěrka* [film], režie František Sádek, 1948.

⁶⁹ *Písnička za gros* [film], režie Rudolf Myzet, 1952.

⁷⁰ *Hvězda jede na jih* [film], režie Oldřich Lipský, 1958.

žánrové motivy a zhlédnuté filmové ukázky zařadí podle předpokládaného časového pořadí. Na promítané časové ose v rozmezí let 1947–1959 se pak přeskupí filmové scény ve správném časovém zařazení, jež odpovídá době premiéry snímků. Díky této interakci má návštěvník možnost přehodnotit své předpoklady o jednosměrném vývoji dobového přístupu k základním žánrům, pokud předpokládáme zkušenost s předešlými instalacemi bez vlivu indicií nabízených v této místnosti. Jejím cílem tedy je upevnit prostřednictvím aktivní percepce představu o postupném uvolňování vztahu kinematografie vůči požadavkům divácky atraktivních filmů.

Mezi projekčními plochami aktivovanými prostřednictvím tabletu budou na stěně v časové posloupnosti zachyceny krátké citace, které svědčí o měnícím se postoji vůči dopadu filmů na diváka. Jejich účelem bude evokovat spor dvou názorů ohledně míry ideologické účelnosti a diváckého zážitku, odsouhlasení uvádění prvorepublikových českých snímků v roce 1951, Kopeckého kampaň proti sucharství na poli kinematografie či revizi otevírající v roce 1956 novou tvůrčí etapu. Časová osa v poslední řadě zahrne i distribuční milníky týkající se obohacování nabídky o atraktivní tituly – ať už se jednalo o zprvu opatrné ústupky v dovozu ze západních zemí, či o sovětské filmy napodobující západní žánrové vzory. Na tabletu si tak bude návštěvník moci přepnout i do režimu filmové nabídky a sledovat na ose, jaké tituly z výběru mezinárodně nejúspěšnějších filmů dané dekády se na ní objeví, případně kdy se s nimi divák mohl poprvé v kině setkat. Za některé žánrové tituly, které se na dobová plátna nedostaly, obdrží alespoň satisfakci právě v podobě jejich východoevropského „zástupce“.

Poslední místnost jako komplex celé řady podnětů výrazně rozšiřuje dobovou diváckou zkušenost a neomezuje ji jen na modelové představy s očekávanou přímočarou reakcí publika. Všednodenní rozměr dobové recepce filmů posílený snahou o generační „přemostění“ je prostorem pro snazší identifikaci se situací diváka, ale i pro otevřené konfrontace, které cílové skupině návštěvníků teprve poskytnou využitelné podněty k individuální reflexi.

Model interaktivní komentované prohlídky

Komentovaná prohlídka koncipovaná pro cílovou skupinu (2. stupeň základní školy a střední školy) sleduje strukturu otevřených podnětů

a aktivitu tvoření konceptuálního celku přenáší na skupinovou interakci.⁷¹ Východiskem pro rozfázování interakce je snaha žáky konstruktivně směřovat od získávání předpokladů o dané době z bezprostředních vizuálních vjemů až k subjektivní konfrontaci s dobovým diváckým subjektem, jenž je postupně odvozován ze shromažďovaných a vyhodnocovaných indicií. Zásadní role průvodce spočívá právě ve fázi vzájemného porovnávání výsledků aktivit, jež nabízí příležitosti k zapojení všech studentů do reflexe dílčích témat (podstata společenské změny, nepřímý vztah filmu a reality, vytváření ideálních předobrazů a jejich předpokládaná funkce, resp. nepředpokládaná nefunkčnost). Teprve pak je zajištěno zakotvení všech potřebných souvislostí ve vytvářeném konceptu, tedy představě o rozdílné zkušenosti dobového diváka s médiem.

Vhodné východisko z hlediska pedagogického konstruktivismu (směřování od předpokládaných kompetencí a zkušeností k postupnému osvojování nových poznatků) představuje využití stěn s plakáty jako aktivizačního prostředku, který těží z bezprostřední vizuální komunikace s prostým cílem vyvolat ve studentech vlastní představy. Třída je před stěnami rozdělená do dvou skupin odpovídajících instalační konfrontaci před- a poúnorového období. V rámci skupin mají jednotlivci či dvojice za úkol vyčíst z přiřazeného plakátu co nejvíce prvků, porovnat je s ostatními členy skupiny a dát společně dohromady představu o dané době na základě vytvářených předpokladů o filmových příbězích. Vzniklé „obrazy“ obou období jsou nakonec společně porovnány, a tím se otevírá prostor pro průvodce, aby nastínil povahu společenské změny v únoru 1948 prostřednictvím prostého kontrastu vizuálně názorných prvků na plakátech.

V sále Bio Illusion se třída setkává s filmovými reprezentacemi, které staví médium jako prostředníka mezi realitou a její zobrazení – otevírá se tak téma filmové iluze. Cílem společné aktivity je zde pochopit dramaturgii projekcí, jež pracuje s různými stupni odpoutání od reality. Vhodným způsobem je nechat studenty očíslovat jednotlivé filmové obrazy na stupnici mezi vlastní představou dobové reality, získanou na základě

⁷¹ Jednotlivé interaktivní výzvy, s nimiž tento formát pracuje, se mohou stát součástí rozšířené reality a oživovat tak prostřednictvím výzev poznávací zkušenost návštěvníků v rámci rodinné či skupinové návštěvy. Samotná komentovaná prohlídka zapojuje digitální technologii pro větší efektivitu společné interakce.

interakce s plakáty, a obrazem od reality naprosto odpoutaným. Navodí se tak otázka, co filmové obrazy (ne)vypovídají o tehdejších životech a jakou roli v nich hrají ideály a tužby, jíž se průvodce chopí a dovede pozornost k pozici ukázek z *Daleké cesty* a *Krakatitu* na pomyslné stupnici. Obě se jeví jako nejstylizovanější, ale paradoxně mají k dobové zkušenosti nejbližší, tudíž je poukázáno i na možnost umocňování reality díky možnostem filmového média.

Po přesunu do kina Úsvit se otevře prostor pro identifikaci s dobovou filmovou zkušeností a studenti se seznámí s praxí dobového usměrňování diváka tak, že konfrontují vlastní vnímání filmu jako úniku z všední reality s proměnou obsahu a tónu dobové korespondence mezi jejich vrstevníky a filmovým tiskem. Podnětem je „přeložit“ obsah dopisů a výchovné kampaně do současné zkušenosti na základě jejich konkrétních diváckých zážitků a pozice filmu v jejich životech. Následně si každá ze dvou předtím určených skupin může zvolit jeden z nových filmových typů představovaných v triptychu a poté si za pomoci indicií dostupných v ústředním prostoru (týdeníky, plakáty) samostatně vyprofilovat modelové postavy. Vodítka pro aktivitu jim poskytne přednostní názorná spolupráce s průvodcem u zbývajícího třetího typu postavy, při níž studenti proniknou do práce s indiciemi a pochopí cíl aktivity. Jejich vlastní vyhodnocení skupiny následně uplatní v aplikaci v tabletu, která vygeneruje jejich představu o ideálním představiteli daného typu. Profil postavy žáci tvoří na základě zodpovědaných otázek vyplývajících z dobové každodennosti i z typických situací či dilemat tehdejších zápletek (například má správná matka nechat kvůli pracovním povinnostem výchovu dítěte na babičce?). Výsledný portrét bude následně podroben revizi v „polepšovně postav“.

Zde po seznámení s jednotlivými „případy“ bude možné „štemplem“ rozhodovat o sporných postavách, mezi nimiž však budou promíchány i záznamy skutečných osobností, u nichž „převýchova“ za zdánlivě banální poklesky znamenala tvrdý postih. Během následného přiřazování formy převýchovy k jednotlivým postavám či osobnostem průvodce studenty podněcuje k uvažování o hranici mezi neškodnou a pozitivní nápravou postavy na filmovém plátně a závažnou povahou skutečné společenské nápravy. Tato konfrontace je důležitá pro pochopení nepoměru mezi modelovými postavami a skutečnými lidmi a rovněž otevírá prostor k relativizaci ušlechtilého směřování k ideální společnosti. Zkoušku životnosti dobových ideálů názorně poskytne interakce s velínem. Jedna skupina dostane za

úkol sestavit zápletku (resp. naplnit představu o člověku budoucnosti) podle dramaturga a druhá na základě Juráčkovy vize, o níž získá představu z citací Juráčkových zápisků. Společným porovnáním výsledků průvodce facilituje reflexi o funkci ideálů a o ambivalentní cestě k jejich naplnění. Po pochopení práce dramaturga si nakonec mohou skupinky mezi sebou vzájemně posoudit profily postav přenesené z kina Úsvit a zkorrigovat jejich ideální podobu díky nyní již bohatšímu povědomí o fungování a účelu dobových schémat.

V závěrečné místnosti s časovou osou bude připravena individuální aktivita, jež umožní studentům porovnávat programy kin z jednotlivých let, určit filmy, které vybočují z řady či se jim osobně jeví atraktivnější než ostatní. Poslouží k tomu jednoduché otázky, na co z nabídky by na základě popisku nejraději zašli do kina a jaké filmy byly podle nich tehdejšími diváky nejnavštěvovanější? Tímto způsobem bude skrze vlastní divácké preference zaměřena pozornost na filmovou nabídku obracející se zpět k potlačovaným diváckým zájmům. Právě zde je vhodné v rámci prohlídky otevřít prostor pro porovnání současné divácké zkušenosti s dobovou diskrepancí mezi žádoucím profilem filmového diváka a individuálními preferencemi publika. Zapojení hlasů pamětníků osvětlujících dobové představu o skutečných hrdinech filmového plátna je tak vhodné s ohledem na finální aplikaci získaných poznatků doplnit i o prostor k vyjádření návštěvníka. Efektivní způsob nabízí digitální hlasovací kiosek, který podněcuje každého návštěvníka rozhodnout o tom, kdo z kladných hrdinů padesátých let, představených skrze výčet zásluh a schopností, dosáhne statusu dnes nepřijatelnějšího ideálu. Interakce stojí na předpokladu, že identifikace s filmovým hrdinou se z diváckého očekávání nevytrácí, prochází však hodnotovými posuny. Zdůvodňování voleb a střet dobových nároků na filmovou postavu s dnešními diváckými očekáváními umožní aplikovat v expozici sestavený konceptuální konstrukt v závěrečné společné reflexi proměny divácké zkušenosti. Stejně je poznání, že tato proměna je patrnější především kvůli vnějšímu usměrňování zkušenosti než z individuálního vztahu diváka k filmům, jehož podstata zůstává obdobná.

Závěr

Předkládaný koncept expozice *O nového člověka a dokonalejší lidstvo* v konkrétních detailech představil formát muzejní expozice, která prostřednictvím

důsledného využití muzejního designu funkčně zapojuje každý podnět k umocnění cílového edukačního efektu. Jedinečnost přístupu propojuje dva způsoby fungování expozice: snahu dosáhnout nepolevujícího, a přitom nenásilného facilitačního účinku v bezprostředním působení na návštěvníka a zároveň její pojetí jako prostoru přizpůsobitelného pro didaktické uchopení podnětů v odlišné poznávací situaci komentovaných prohlídek. Propojení nových „uživatelských“ přístupů k muzejní komunikaci, neformální filmové výchovy specificky zaměřené na proměnlivé funkce média a postmoderních požadavků na výuku soudobých dějin vytváří unikátní zážitkově-poznávací komplex stimulů, jejichž působením se kognitivní zkušenost návštěvníka přibližuje konkrétní historicky zakotvené (divácké) zkušenosti.

Návštěvníkova cesta expozicí postupně zapojuje podněty sdílené ve své podstatě s dobovými diváky a skrze ně evokuje situaci poučného publika, jež bylo nuceno přizpůsobit se pronikavé redefinici zažitých diváckých a potažmo i životních návyků. Do rekonstrukce historické zkušenosti se v souladu se stanovenými metodickými východisky zapojuje různorodý komplex stimulů: navození prožitku dobového diváka propojující projekce se scénografií prostředí (leitmotiv iluze, snu a probuzení); kontextuální zkratka filtrující sociopolitické realie skrze indicie odrážející „všední“ perspektivu filmové recepce a záludné spojení mezi filmem a skutečností; ústřední konfrontace s ideálními filmovými postavami jako stěžejními komunikačními činiteli, jež vyžadovaly aktivní odezvu skrze diváckou identifikaci.

Každá instalace nabízí jiný typ impulsů a interakce, sahající od aktivní percepce juxtaponovaných vjemů přes prostor pro vlastní rozhodování (polepšovna postav) až k tvůrčí participaci (zapojení do geneze příběhu v instalaci k *Ikarii XB 1*). Každý z impulsů je konstruktivně využitelný, vytváří novou vazbu v poznávacím procesu, a funkčně tak zapadá do trajektorie vedení pozornosti, která je rámována příběhem s východiskem a vyústěním (divák postavený proti své vůli do podřízené až nekonformní pozice se nakonec dočká zadostiučnění).

Stěžejní konceptuální výzvu pro návštěvníka předpokládá konstrukce ideálních předobrazů, jež závisí na více zdrojích dílčích poznatků. Je pro ni nutné pochopit společensky žádoucí a komunikační funkce předobrazů prostřednictvím multiprojekce a odvodit jejich vykonstruovanou modelovou povahu, v níž se absurdně odráží daleko závažnější převýchovný

proces probíhající mimo filmové plátno. Následně poskytnuté výpovědi pamětníků poskytnou potřebný, i když třeba ne úplně jednoznačný protipól, který míru uplatnitelnosti ideálu filmového hrdiny konfrontuje s přirozeněji formovanými očekáváními a hodnotami.

Právě představa o filmových hrdinech jako nositelích žádoucího jednání, tedy výchovného aspektu filmového zážitku, je klíčovým poznáním a konceptem, jemuž uzavřený „příběh“ filmového diváka slouží jako podpůrný prostředek. Návštěvník by měl odcházet s povědomím o specifické komunikační funkci kinematografie padesátých let, kterou pro něj v zájmu názornosti ztělesňuje přístupná představa dobového statusu filmového hrdiny. V samotném závěru expozice je proto příležitost koncept upevnit a více otevřít individuální názorové revizi prostřednictvím aktivity, která překračuje hranici mezi dobovou a současnou filmovou zkušeností a každý návštěvník v ní může zanechat svou individuální „stopu“.

Model expozice je především zkušebním prostorem zkoumajícím možnou cestu, jak v neformálním edukačním prostředí s předpokladem nepřímé facilitace propojit současné cíle výuky historie a filmové výchovy. Kinematografie v komplexnějším pojetí historicky zakotvené zkušenosti s médii je výhodným prostředkem, který otevírá dějiny z přístupnější perspektivy jedinců díky pozici filmového diváka porovnatelné s dnešní filmovou zkušeností sdílenou návštěvníky. Vzhledem k tomu, že filmové diváctví zahrnuje expresi kolektivně sdílených tužeb i bezprostředních reakcí na okolní svět, umožňuje vytvořit (s pomocí generačního akcentu) důvěrnější rámec pro vnímání dobových společenských podmínek. Historická filmová zkušenost a její rekonstrukce s podílem návštěvníkovy vlastní zkušenosti je tak především situačním prostorem otevřeným aktivní identifikaci. Díky ní je možné v interakci mezi návštěvníkem a expozičními podněty snáze přemostit časovou propast a nezáviset přitom na interpretačním přístupu k filmovým obrazům a kontextuálních výkladech, jež jsou předpokladem pro poznávací aktivitu studentů ve formální výuce dějepisu a filmové výchově.⁷²

⁷² Tento výstup vznikl v rámci zastřešujícího projektu *Literatura a performativita*, projektu *Metody konstruktivní komunikace s návštěvníkem ve filmověhistorické expozici* řešeného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy z prostředků Specifického vysokoškolského výzkumu na rok 2017.

Recenze a zprávy

Milan HLAVAČKA – Jakub RAŠKA (eds.), Symboly doby: Historické eseje.

Praha, Historický ústav Akademie věd České republiky, v. v. i.,
2019, 440 s., ISBN 978-80-7286-335-8

Autoři většiny historických prací v předmluvách a úvodech deklarují, že se při tvorbě textu opírali o nejrůznější typy pramenů. Následně se s různou mírou úspěšnosti snaží čtenáře přesvědčit o tom, že svůj závazek dodrželi. Editoři kolektivní monografie vydané pod názvem *Symboly doby: Historické eseje* na podobný přístup vědomě rezignují. Čtenáře naopak varují, že si autoři textů obsažených v publikaci vybrali nesnadný úkol pojednat o škále fenoménů, jejichž „obsah“ nelze primárně v pramenech či paměti přímých účastníků nalézt. Za tyto fenomény – symboly doby – pak považují nejen to, co doboví aktéři vnímali jako příznak změny a vlastní epochy, ale i to, co jako symbol hodnotíme až teprve my z našeho dnešního pohledu. Základem publikace jsou příspěvky, které zazněly na dvou workshopech v letech 2016 a 2017. Obhajobu editorů vůči nařčení z „kacířské“ aktivity, tj. předkládání sborníků vzešlých z konference, lze poměrně úspěšně postavit na dvou pilířích. Zaprvé byli přispěvatelé cíleně vybíráni na základě předem sestaveného komplexu témat a zadruhé se za publikací skrývá pečlivá editorská práce spojená s diskusí nad jednotlivými texty a jejich případnými úpravami tak, aby maximálně vyhověly předem stanoveným nejen nárokům, ale i cílům, metodologickým a konceptuálním rámcům.

Po nezbytné úvodní části následuje oddíl „filosofický“, sestávající ze dvou teoretických příspěvků z pera Miloslava Bednáře (Symbol v pojetí Martin Heideggera) a Miloše Havelky (Ernst Cassirer: „Symbolické formy“ na cestě od „kritiky rozumu“ ke „kritice kultury“). Nejen obsahy příspěvků, ale také svým přístupem a myšlením nad tématem symbolu, nemohli editoři vybrat větší antagonismy. Jen škoda, že zbylí autoři neměli šanci číst tyto teoretické „základní texty“ dříve, než se sami pustili do svých kapitol. Filosofická část tak ve svém důsledku nepůsobí příliš kompatibilně s mnohými zbylými částmi publikace. Také by si, alespoň dle mínění autora těchto řádků, zasloužila ještě minimálně jeden text, který by se teoreticky zabýval něčím, co je implicitně a někdy i explicitně (například v kapitole Věry Dvořáčkové) obsaženo ve všech zbývajících kapitolách, a sice

vědomím symboličnosti samotných textů a s tím související nutnosti diskurzivní a sémiologické analýzy sledovaných fenoménů.

Další část s názvem *Symbolika artefaktů* obsahuje text Sixta Bolom-Kotariho, který se „vydal na velkolepou cestu napříč staletími, v níž zkoumá proměnu symboliky kostela jakožto středobodu křesťanské víry“. Autor zvolil nevšední přístup, kdy v titulu knihy deklarovaný žánr „eseje“, dovedl téměř k dokonalosti, v literárním slova smyslu. Vedle něj pak působí text Daniela Beránka o symbolické úloze synagogy poněkud strohým dojmem. Jaroslav Krátký zavedl čtenáře na pole kulturní antropologie, když jim v rámci prezentace uniformy coby symbolu nabídl rozbor na základě konceptů maskulinity, disciplinace či sociální kompetivity. Rozsáhlá kapitola o tělocvičně, jejímž autorem je Martin Klement, by si díky mnohovrstevnatosti jeho pohledu zasloužila vlastní svébytné publikování. Část doplňují svěže napsané, byť možná příliš explikativní texty o pomnících od Alice Kurhajcové a o fanzinech od tandemu Miroslav Michela – Jan Lomíček. Vrcholem první části knihy je pak kapitola o betonu od Věry Dvořáčkové. Ta jako jediná explicitně využila zmiňovaný přístup sémiotické analýzy a snažila se rekonstruovat vztah mezi znakem (symbolem) popisujícím ontologický jev betonu a jeho významy nejen v rámci jazyka, ale i mimojazykových úrovní.

Následující část nese název *Symbolika modernizačního procesu* a obsahuje texty Radomíra Vlčka (Revoluce); Pavla Cibulky (Žebráci, otcové chudých); Aleše Vyskočila (Stabilní katastr); Jakuba Rašky (Dělnické hnutí); Jana Hájka (Spořivost) či Martina Pelce (Sport). Někteří autoři, jako například Magdaléna Pokorná, dokonce přispěli dvěma texty (Cenzura; Svoboda tisku) a našel se také autor, který tuto část knihy obohatil třemi texty – Milan Hlavačka (Občanská společnost; Kontrolovaný čas; Kodifikace jednotného práva). Zatímco Hlavačkovy texty jsou odůvodnitelné (navíc patří k lepším v této části), u kapitol M. Pokorné se recenzent nemůže zbavit dojmu, že by jim prospělo spojení v jeden celek. Navíc je až příliš patrné, že vycházejí z vlastního, příliš úzce vymezeného, externího výzkumu. Obecně některé texty v této části nesplňují kritéria stanovená v úvodu publikace. Jako samostatné články bezesporu obstojí, ale jednak postrádají onu symbolickou dimenzi, jednak proponovaný žánr eseje.

Závěrečná část s názvem *Symbolika v politické kultuře* přináší obsáhlý text Dušana Škvarny (České symbolické jazyky v slovenském kulturním prostředí). Text sám o sobě působí jako jakýsi přehled více symbolů. Kapitola autorské trojice Eduard Kubů – Jiří Šouša – Barbora Štolleová pojednávající o symbolické postavě Českého Honzy je vtipně (s veškerou „vědeckou vážností“) pojatým produktem dlouhodobějšího výzkumu reflexe selství v literatuře. Kapitola Miroslava Michely

(Štátny sviatok 28. október 1918) vychází z jeho předchozího výzkumu státních svátků za první republiky. Sehraná dvojice Eduard Kubů – Jiří Šouša do publikace přispěla ještě jedním textem, tentokrát o fenoménu zbytkových statků. Poslední kapitolou je text Jaroslava Šebka o symbolice v normalizaci.

S tím souvisí také jedna z mála výtek vůči celé publikaci. Vedle různé kvality jednotlivých kapitol, která je logicky odůvodnitelná a nezbytná, a zmiňované různé míře splnění konceptuálních a metodických zadání chybí jednotný pohled na „symboličnost“. Jde o problémy komplementárně propojené. Nicméně například právě poslední kapitola názorně ukazuje, že původně přípustné dvojí pojetí symboliky lze doplnit o pohledy další. Jednak můžeme symbolem doby rozumět jev, který současníci považovali za emblematický, jednak také fenomén, jenž aktuálně zpětně reprezentuje danou historickou epochu (viz výše), ale také jako představení škály vlastních znaků daného fenoménu (jako v případě J. Šebka). Konceptuální rozkolísanost není principiálně na závalu, působí nicméně rušivě. Je ovšem otázkou, zda je možné v daných podmínkách a při způsobu práce a geneze vzniku obdobných publikací konceptuální rámec sjednotit. To je ovšem jen drobná úvaha autora recenze, která rozhodně nesnižuje jinak pozitivní hodnocení publikace. Analyzování symbolické roviny historických jevů je totiž vítaným příkladem vhodné a podnětné reakce na odklon od politického a událostního dějepisectví.

Společná všem těmto pohledům (mikrohistorie, historická a kulturní antropologie, gender history atd.) je zřetelná pluralizace přístupů, hodnot i výzkumných perspektiv. A díky ní se mohou v českém prostředí ne-mainstreamové koncepty jako identita, každodennost, mentalita či rodinné dějiny, které donedávna platily v rámci tuzemského historického výzkumu za spíše irelevantní, resp. málo validní, stát plnohodnotnými sférami historické práce. Recenzovaná publikace může v tomto směru představovat do budoucna jeden z profilujících příspěvků. Navíc jej lze doporučit i z jiného důvodu, který se mnohdy bohužel přehlíží: díky zvolenému esejistickému žánru je publikace čtenářsky velmi přívětivá.

Vojtěch KESSLER

Ondřej BLAŽEK, *Exil pod římským nebem: proměny diskurzů českého katolického exilu v Itálii mezi roky 1948–1989.*

Svitavy, Trinitas 2019, 222 s., ISBN 978-80-86885-48-3

V roce 2017 úspěšně obhájil Ondřej Blažek na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy disertační práci *Proměny diskurzů českého katolického exilu v Itálii 1962–1969*, která vyšla v upravené podobě pod názvem *Exil pod římským nebem* v nakladatelství Trinitas s poměrně rozsáhlou fotografickou přílohou doplněnou autorovým úvodem o svém osobním svědectví, předmluvou Karla Skalického a závěrem z pera církevního historika Jaroslava Šebka.

Vznik této knihy lze jen a jen uvítat. Blažkova práce je v řadě ohledů záslužná. Tématu katolického exilu a jeho významu pro celou českou společnost je prozatím věnovaná velmi malá pozornost, jakkoli dopad činnosti tohoto proudu na celý exil je nezanedbatelný. Zatímco v případě italského exilu je například práce a činnost Jiřího Pelikána poměrně známou záležitostí, aktivita katolického exilu je kapitolou neprobádanou, přestože svým významem byla tato činnost srovnatelná ne-li významnější (především pro svůj vliv na katolické věřící, kteří ve své době představovali stále nejsilnější církev v komunistickém Československu).

České vysílání vatikánského rozhlasu, informování o situaci v Československu, burcování evropské katolické veřejnosti, publikační činnost, vydávání knih, stejně jako publikace pravidelných katolických exilových časopisů (například *Nový život*) jsou nejvýznamnější výsledky této činnosti a lze jen litovat, že soudobá historiografie se tomuto tématu z řady důvodů příliš nevěnuje.

Z celkového vyznění práce je nepochybné, že autor tématem žil řadu let. Oceňuji jeho snahu využít svědectví pamětníků (například Karla Skalického). Ondřej Blažek primárně vycházel z dostupných českých zdrojů, které rozšířil o studium některých zahraničních pramenů (například z archivu Papežské koleje Nepomucena či z centra Velehrad).

Svou práci autor zasadil především do šedesátých let 20. století, kdy do exilu přichází dlouhá léta pronásledovaný a vězněný pražský arcibiskup Josef Beran, který se stal nesporně jedním z nejviditelnějších symbolů odporu vůči totalitě a poslední čtyři roky svého života (1965–1969) strávil v Římě. Navíc šedesátá léta jsou i časem druhého vatikánského koncilu, na němž se církev zamýšlí nad

svým dalším vývojem a vztahem nejen k moderní době, ale i k moderním totalitním systémům.

V deseti kapitolách autor popisuje obtížný vývoj katolického exilu na Apeninském poloostrově včetně napojení na další katolické exulanty a exilová centra (například na P. Jana Langa SJ a jeho činnost ve Velké Británii). Samostatnou kapitolu věnuje práci Nepomucena, ale i jiných katolických exilových institucí (Křesťanské akademie, Cyrilometodějské ligy atd.). Velmi přínosné jsou pasáže zabývající se prací centra Velehrad, jež po svém příjezdu založil kardinál Beran jako místo setkávání našich krajanů. Čtenář je uveden do mnohých problémů, s nimiž se český (československý) římský exil potýkal. Byla to například otázka finančního zabezpečení a sociálního postavení, ale i názorové rozepře. Problémy mezi konzervativci a liberální částí exilu, rozpory mezi Čechy a Slováky, stejně jako neshody mezi striktními odpůrci komunismu a naopak lidmi rekrutujícími se spíše z levicového prostředí, kteří byli ochotni hledat jisté možnosti spolupráce s komunisty či alespoň jejich tolerance. Právě na příkladu české římské katolické komunity je možné poukázat na obrovský problém celého exilu vůbec, a tím byla nejednotnost, často nedostatečný kulturní a politický rozhled, ale i malé kontakty na politickou reprezentaci či v tomto případě na vedení papežského státu a papežskou politiku.

Blažkova práce má ovšem i nedostatky. Největší problém spatřuji v tom, že se autor někdy nechával až příliš ovlivnit materiály Státní bezpečnosti a komunistické rozvědky, z kterých primárně vycházel při popisu činnosti exulantů. Komunistické Československo a jeho agenti se přirozeně zajímali o činnost katolického exilu a spatřovali v něm velké nebezpečí. Tyto zprávy vznikaly z nejrůznějších důvodů (například ze strachu, snahy na sebe upozornit atd.) a nevytvářely vždy věrný obraz katolického exilu. Informátoři se snažili zalíbit – případně získat od totalitního státu nejrůznější výhody. Počínaje tím, že dostanou finanční odměnu, až po to, že někteří z nich mohli následně navštívit své rodiče či příbuzné ve staré vlasti. Některá hodnocení jsou dle mého soudu zavádějící a nereálná, jako například v případě Josefa Bezdička, dlouholetého duchovního z Nepomucena, který je popisován jako intrikující postava římského exilu. Zatímco v mnoha jiných vzpomínkách (například paměti Pavla Kučery) figuruje jako konzervativní, zbožný člověk, který neměl příliš porozumění pro některé liberální tendence v církvi a všeobecně pro moderní dobu.

Poskytnutý obraz je tak poněkud povrchní a místy až příliš stručný. Předpokládá, že čtenáři jsou obeznámeni s exilovými a katolickými realitami. Nevysvětluje, nerozebírá a místy jen naznačuje. Blažkův text je tak ke škodě věci příliš

úsporný, což se nejvíce projevuje v tom, že mlčí o některých osobnostech, ale i výsledcích krajanského hnutí (například dopad publikační činnosti Křesťanské akademie na soudobou českou společnost a kulturu). Přes všechny tyto výhrady však knihu doporučuji všem, kteří se chtějí něco dozvědět o činnosti katolického exilu v Itálii v šedesátých letech.

Michal PEHR

Janosch STEUWER, „*Drittes Reich, wie ich es auffasse*“. *Politik, Gesellschaft und privates Leben in Tagebüchern 1933–1939*.

Göttingen, Wallstein 2017, 611 s., ISBN 978-3-8353-3003-0

Mladému německému historikovi se podařilo rozprodat svou prvotinu do posledního kusu. Janosch Steuwer si za hlavní cíl své publikované disertační práce stanovil vytvořit obraz každodennosti předválečné třetí říše tak, jak ji vnímali obyčejní Němci.¹ Volbou tématu autor navazuje na debaty, ve středu jejichž pozornosti stojí výklad pojmu *Volksgemeinschaft*,² které v Německu probíhají bezmála dvacet let. Výsledky těchto diskusí jsou nové výzkumné otázky a bádání v oblasti sociálních dějin, knihu Janosche Steuwer *Drittes Reich, wie ich es auffasse* lze bezesporu považovat za jeden z takových počinů. Autor se ve svém výzkumu zaměřil na pronikání nacistické moci do každodenního života společnosti. Za cíl své publikace si stanovil vykreslit, jak vyhlášky a nařízení totalitního režimu zasahovaly

do života jednotlivce a za hlavní pramen se rozhodl využít deníky „obyčejných Němců“. Ve svém výzkumu se opírá o sto čtyřicet deníkových záznamů pořízených v jím sledovaném období a o materiály z bezmála čtyřiceti archivů.

Hned na úvod autor zdůrazňuje, že si je vědom faktu, jak velký zájem veřejnosti i akademické obce deníky z období třetí říše vzbuzují.³ Inspiraci pracovat s tímto druhem pramene prý našel v knize vzpomínek Sebastiana Haffnera *Geschichte eines Deutschen*, která na sebe v Německu strhla velkou pozornost.⁴ Steuwer ji označuje za silně působivou, zdůrazňuje však, že se nejedná o literaturu faktu, ačkoliv z ní historici hojně citují, dále upozorňuje na to, že Haffner byl vším, jen ne „obyčejným“ Němcem.⁵ Co se týče ještě oblíbené komparace totalitních režimů, můžeme práci Janosche Steuwer částečně chápat také jako odpověď na knihu *Revolution on My Mind* Jochena Hellbecka,⁶ který k vyobrazení každodennosti v období stalinismu rovněž využil deníkových zápisů.

Autor si stanovil za cíl hledat především odpovědi na otázky, jakým způsobem vnímali řadoví Němci nástup Hitlera do pozice říšského kancléře a jaké byly jejich reakce na rychlé proměny státu a společnosti pod taktovkou nacistické ideologie. Zdali, a pokud ano, pak jaké prožívali zapisovatelé deníků obavy, nad čím přemýšleli. Zejména se ale Steuwer při komentování deníkových zápisů soustředí na sebezpozorování jednotlivce v kontextu politického dění. Knihu rozdělil do třech dílů, které lze číst nezávisle na sobě. První část popisuje, jak se měnila pozice obyčejného člověka ve struktuře běžného dne. Zabývá se definováním jednotlivce na základě platformy nových pravidel společenské příslušnosti, již nacistická politika vymezovala. Prostřednictvím utváření *Volksgemeinschaft* pro-

³ Jako například deník Anny Frankové, Willyho Cohna, Victora Clemperera, aj.

⁴ Sebastian HAFFNER, *Geschichte eines Deutschen: die Erinnerungen 1914–1933*, Mnichov – Stuttgart 2000.

⁵ Německý publicista a spisovatel Raimund Pretzel (1907–1999), dnes známý pod pseudonymem Sebastian Haffner, emigroval se svou snoubenkou židovského původu před vypuknutím druhé světové války do Velké Británie. Zde se přes prvotní jazykové obtíže postupně vypracoval na pravidelného přispěvatele novin *Observer*. Haffner je autorem řady publikací, mj.: *Die verraten Revolution – Deutschland 1918/19* (1969), *Anmerkungen zu Hitler* (1978) nebo také životopisu Winstona Churchilla, které si díky svému srozumitelnému a čtivému vypravěčskému stylu získaly velký ohlas. Rukopis knihy *Geschichte eines Deutschen*, která analyzuje vývoj Německa od vypuknutí první světové války do nástupu Hitlera, byl objeven a vydán po Haffnerově smrti a stal se knižním bestsellerem.

⁶ Jochen HELLBECK, *Revolution on My Mind. Writing a Diary under Stalin*, Cambridge 2006.

¹ Recenze zahrnuje také reflexe z kolokvia katedry německých a evropských dějin 19. až 21. století Lipské univerzity, konaného 30. října 2018, kterého se autorka zúčastnila, viz: [online], [citováno dne: 17. 4. 2019]. Dostupné z: <https://www.hsozkult.de/searching/id/termine-38595?title=kolloquium-des-lehrstuhls-fuer-deutsche-und-europaeische-geschichte-des-19-bis-21-jahrhunderts&q=sTEUWER&sort=&fq=&total=64&recno=9&subType=event>.

² *Volksgemeinschaft*, v českém překladu *národní pospolitost*, vychází původně z pojmu *pospolitost* (*Gemeinschaft*), který jako protiklad ke *společnosti* (*Gesellschaft*) vymezil Ferdinand Tönnies v osmdesátých letech 19. století. Dosažení pocitu pospolitosti v jednom rasově definovaném národu (*Volk*) bylo to, oč nacisty nastolený režim usiloval. Více k výkladu a proměnám pojmu Michael Wildt: [online], [citováno dne: 10. 3. 2019]. Dostupné z: <https://docupedia.de/images/3/3e/Volksgemeinschaft.pdf>.

cesem etnické exkluze mělo být dosaženo zcela nového uspořádání společnosti ve třetí říši. Druhý díl se zabývá vlastním sebepozorováním individua v rámci tohoto uspořádání. Popisuje proměny sebepojetí, v nichž se odrážely jednak požadavky pospolitosti a také vymezení rasové příslušnosti – dva faktory, které si kladly za cíl, aby jedinec za sebou nechal svou minulost a „své staré já“. Poslední část knihy specifikuje nové formy politického jednání a s nimi spjaté hodnotové změny. Zaznamenává intenzivní účinek proměn vztahů mezi společnostmi (resp. už spíše pospolitostí) a politickým systémem.

Steuwerovi lze v jeho práci vytknout nedostatečně kritický přístup k pramenům, z nichž práce vychází, a to i přes to, že sám na limity deníků upozorňuje. Deník historik do určité míry charakterizuje a zdůrazňuje například jeho *antifiktivnost*, což neznamená, že zapisovatel zaznamenával pouze „čistou“ pravdu, nýbrž že během psaní sundává pomyslnou masku, kterou obvykle nosí během interakce s vnějším světem. Pro lepší vysvětlení termínu *antifiktivce* pak uvádí příklad muže, u něhož se mu podařilo získat jak náhled do jeho deníků, tak do jeho dopisů. V jejich porovnání vysvětluje rozporuplnost obou pramenů. Zatímco v dopisech muž působí jako šťastný a bezstarostný, usilující o zalíbení se ženě, do svých deníkových záznamů líčí vlastní nejistotu a vyjadřuje obavy z politické situace. Steuwer také poukázal na další limity jím analyzovaného pramenu. Předslal, že některé deníky jsou napsány tak, že jim může porozumět pouze jejich autor, jiné zase obsahují jen fragmentární zápisy, a proto z nich nelze vypozařovat nic o tom, jak jeho zapisovatel vnímal svět. Autor se ve svém výkladu opírá o francouzského literárního teoretika Phillipa Lejeuna, který se zabývá textuálním charakterem deníku a označil jej za samostatnou textovou formu, nikoliv za (sub)žánr autobiografie. Lejeun definuje deník jako filtr, skrze nějž jeho tvůrce vnímá svět. Upozorňuje na to, že zapisovatel není pánem svého deníku a jeho texty bychom měli chápat spíše jako výraz procesu specifické sociální praxe než druh literární produkce.

Steuwerova kniha tak spíše než obraz každodenního života „obyčejného Němce“ ve třetí říši popisuje představu, kterou si o ní jedinec utvářel. Deník sice dobře charakterizuje postřehy a prožitky individua, nevypovídá ovšem nic o jeho jednání v běžných situacích. Informace o tom, jak lidé vnímali toto složité období, jsou bezesporu zajímavé, ale celkově kniha nespĺňuje vymezené cíle a ambice, které si Janosch Steuwer vytyčil. Na kolik se může lišit jednání člověka od intimních zápisů v deníku a jak se autor s tímto vypořádává, se bohužel z knihy nedozvíme. Přestože se historik pokusil o kritický přístup v užití deníků jakožto hlavního pramenu, chytil se nakonec do stejné pasti jako Hellbeck, jehož dílo si rovněž

získalo velký zájem veřejnosti, ale zrovna tak vyvolalo rozpačité až kritické ohlasy ze strany historické obce, a to právě kvůli jednorozměrné interpretaci všedního dne zúžené na výklad z hlavního zvoleného pramenu – deníku.⁷

Autor rovněž mlčí o současném stavu výzkumu a k otázce, k jaké interpretaci *Volksgemeinschaft* se on sám přiklání, na koho navazuje a proti komu se vymezuje. K tomuto pojmu sice podotýká, že jej chápe jakožto společenský proces upevňování nacionálního socialismu v Německu, dlužen však zůstává vysvětlení, proč se přiklání právě k tomuto vymezení, přestože si je sám velmi dobře vědom rozmanitosti jeho výkladu.⁸ Samotné deníky „obyčejných Němců“ lze rovněž vnímat jakožto další slabinu publikace. Steuwer si totiž předem nevytvoril žádná kritéria, jimiž by výběr autorů deníků podřizoval (region, věk, pohlaví, zaměstnání, atd.). Z vědeckého hlediska pak lze ještě knize vytknout její závěr, který považují za nedostačující, a vlastně nepochopitelný. Namísto zhodnocení výsledků celého výzkumu se zde totiž dočteme o reakcích obyvatelstva na začátek druhé světové války. Tyto reakce pak autor komparuje s ohlasy na vypuknutí první světové války. Text sice dobře navazuje na předchozí tři části Steuwerovy publikace, ale neshrnuje celkové poznatky autorova bádání.⁹

Janosch Steuwer velice zajímavým způsobem přispěl do historiografie každodennosti nacistické třetí říše. Jelikož se jeho kniha v mnoha ohledech vymyká současné produkci německých historiků, podařilo se jí vzbudit jak velký zájem veřejnosti, tak napjaté diskuse ve vědeckých kruzích. Právě díky ohlasu, jejíž

⁷ Viz Steuwerova zpráva ke konferenci: *German Society in the Nazi Era: „Volksgemeinschaft“ between Ideological Projection and Social Practice*, 25.–27. 3. 2010, London, [online], [citováno dne: 13. 2. 2019]. Dostupné z: <https://www.hsozkult.de/searching/id/tagungsberichte-3121?title=german-society-in-the-nazi-era-volksgemeinschaft-between-ideological-projection-and-social-practice&q=Janosch%20Steuwer&page=3&sort=&fq=&total=64&recno=57&subType=fdkn>.

⁸ Problematiku teoretického vymezení pojmu *Volksgemeinschaft* a jeho limity výborně nastiňuje např.: Frank BAJOHR – Michael WILDT (Hrsg.), *Volksgemeinschaft. Neue Forschung zur Gesellschaft des Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M. 2009; Norbert FREI, *1945 und Wir. Das dritte Reich im Bewußtsein der Deutschen*, München 2005; David WELCH, *Nazi Propaganda and the Volksgemeinschaft: Constructing a People's Community*, *Journal of Contemporary History* 2, 2004, s. 213–238.

⁹ Na kolokviu Katedry německých a evropských dějin 19. až 21. století Univerzity v Lipsku to byl právě závěr knihy, který podněcoval pochybnosti nad odborností publikace. [online], [citováno dne: 17. 4. 2019]. Dostupné z: <https://www.hsozkult.de/searching/id/termine-38595?title=kolloquium-des-lehrstuhls-fuer-deutsche-und-europaeische-geschichte-des-19-bis-21-jahrhunderts&q=sTEUWER&sort=&fq=&total=64&recno=9&subType=event>.

vyvolala, můžeme předpokládat, že deníkům „obyčejných Němců“ se v brzké době dostane zvýšené pozornosti historiků, kteří budou usilovat o překonání metodologických nedostatků svých předchůdců.

Vlasta KORDOVÁ

Adéla ŠMILAUEROVÁ, *Bosí augustiniáni v Čechách jako objednavatelé uměleckých děl v 17. a 18. století.*

Praha, Ústav dějin křesťanského umění Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy 2018, 243 s., ISBN 978-80-7422-639-7

Ústav dějin křesťanského umění nabízí čtenářům jako svůj XXX. svazek kolekce *Historia et historia atrium* knihu od Adély Šmilauerové zabývající se detailním rozborem umělecké činnosti bosých augustiniánů v Čechách. Autorka se dlouhodobě zabývá dějinami církevního umění. Mezi její významné publikace patří například studie mapující uměleckou činnost Johanna Hoffmanna, dále práce zabývající se ikonografickou výzdobou vybraných poutních areálů nebo editování sborníku o dějinách Českobratrské církve evangelické. Dějiny bosáků se rozhodla sledovat na pozadí pěti vybraných konventů, přičemž hned v úvodních kapitolách poukazuje na nedostatečné množství historických pramenů. Kromě archivních materiálů čerpá kniha také z různých regionálních děl 19. století, kdy je v tomto případě možné mapovat dějiny bosých augustiniánů často pouze v rámci dějin konkrétních míst. Tato skutečnost je zcela pochopitelná, uvážíme-li, že historická díla zkoumající dějiny konventů se v českém prostředí objevují až kolem roku 1850. Kvalitní pramennou základnu pro dané téma představují práce řádových historiků P. Severina od sv. Anny a P. Josefa od sv. Víta.

Autorka v úvodních kapitolách popisuje vnitřní motivaci řeholníků, jejichž touha následovat Boha podle „nových“ pravidel vedla na konci 16. století ke vzniku pro veřejnost často v obecném povědomí nepříliš známé odnože řádu sv. Augustina. Šmilauerová kromě tridentských reforem právem uvádí jako hlavní zdroj motivace spirituální reformy založenou na nadsmyslových prožitcích sv. Terezie z Ávily. Podle mého soudu však může čtenář poněkud postrádat odkaz na mysticismus (v pozdějších obdobích výrazně institucionalizovaný)

Ignáce z Loyoly, jehož důležitost pro tehdejší celkové reformované prostředí nelze opomíjet.¹ První základy svých *Duchovních cvičení (Exercitia spiritualia)* nastínil slavný zakladatel Tovaryšstva Ježíšova velmi pravděpodobně již v letech 1522–1523 v Manrese. K polemice vybízí i vybrané citace z Bible, které autorka uvádí jako stěžejní vzor pro odloučení se od augustiniánské větve.² Hlavní motivací bosáků pro odloučení byla touha po mnohem intenzivnější kontemplaci skrze nadpřirozený dialog s Bohem a přiblížení se k němu. Ten měl být následně (mimo jiné) stěžejním prostředkem pro dosažení cíle, který měl stanovit již sv. Augustin – tj. překonání starého člověka (Adama) a proměna v člověka nového vedeného Kristem.³ Uvedená informace, že právě tento citát z evangelia zpravidla inspiroval reformované bosé řády, může v případě bosáků působit poněkud zvláště, neboť danou pasáž měla ve stejné úctě právě i nereformovaná větev řádu sv. Augustina. V souvislosti s textovou inspirací reformovaných řádů, které autorka zmiňuje, by bylo na místě připomenout ještě některé pasáže z Janova evangelia, například (J 17, 1–9) apod.⁴

Přestože Šmilauerová uvádí, že se v knize hodlá zabývat hlavně českým prostředím, snaží se ve vstupní kapitole zmapovat činnosti řádu i ve vybraných zaalpských konventech, z nichž některé dodnes představují hlavní světová centra řádového působení. Vhodně si zvolila italskou kongregaci, nezávislou jak na španělské a francouzské větvi bosáků, tak i na organizaci celého augustiniánského řádu. V rámci dějin italské kongregace se současně seznamujeme i s organizační strukturou, formováním a celkovou spiritualitou řádu sv. Augustina. Poněkud zde ale chybí objasnění konkrétní specifické spirituální mentality bosáků.

Ve stěžejní části knihy je na bezmála 170 stranách vylíčena historie jednotlivých konventů bosých augustiniánů v Čechách od počátků v roce 1623 až k jejich zániku. Příčinu rušení řádových domů (s výjimkou Lnářského konventu)⁵ autorka nejčastěji shledává v myšlenkách osvícenství a v revolučních hnutích druhé poloviny 18. století. Většina konventů se stala obětí císařských nařízení a majetek,

¹ Více viz např. Zdeněk R. NEŠPOR, *Náboženství na prahu nové doby*, Ústí nad Labem 2006, s. 88.

² Např.: „Přikázal jim, aby si nic nebrali na cestu...“ (Mk 6, 8–9).

³ Více viz např.: Gabriele FERLISI, *Gli Agostiniani Scalzi. Costituzione e carisma*, Roma 2008.

⁴ „...Co ty o něm říkáš, když ti otevřel oči?...“ (J 17, 1–9).

⁵ Lnářský konvent, jak autorka uvádí, zaniká z politických důvodů až v roce 1950. Dlouholetá existence tak vysvětluje bohatý dochovaný materiál o jeho činnosti oproti zbylým konventům.

jimž bosáci disponovali, měl být tak podle josefínských dekretů nadále využíván pro potřeby postupně se institucionalizující moderní společnosti. Nejčastěji tak prostory bosáků začaly následně sloužit pro vojenský erár, jako byrokratické zázemí nebo jako budovy škol. Šmilauerová představuje jednotlivé konventy v chronologickém pořadí podle dat založení: Nové Město pražské – Zderaz, Tábor, Havlíčkův Brod, Lnáře a Lysá nad Labem. Činnost bosáků zde můžeme sledovat v precizním faktografickém líčení vyznačujícím se narativní pestrostí. Je zajímavé, že autorka uvádí zázračné pověsti o založení pouze u lnářského konventu. Zamyslíme-li se totiž nad tehdejší tradicí, vycházející z barokní mentality, shledáme, že nadpřirozené zvěsti zdůvodňující vznik posvátných objektů byly ke konci 17. století nedílnou součástí barokních příběhů.⁶ Lnářský konvent patří k těm později založeným (1684) a jeho fundace je už vzdálena rané barokní rekatolizaci. Na druhé straně je třeba připomenout, že jednotlivé pověsti mají přispět spíše k vyzdvižení celkové výjimečnosti řádu bosých augustiniánů než konkrétních křesťanských světců, jejichž zázraky legitimizují vyvolenost určitého místa. U této části knihy ale postrádám závěrečné shrnutí.

Absence shrnujících soudů také do jisté míry neumožňuje rozlišit jedinečné funkce jednotlivých konventů. Všechny instituce se podílely na výchově mladistvých (ať již ve formě výuky, divadla nebo duchovní péče o nemocné) a na šíření katolické věrouky, která u nás probíhala v odlišných formách v době pobělohorské rekatolizace (Zderaz a Tábor) a zcela odlišně na počátku 18. století. V případě konventu v Lysé nad Labem, kde se první bosáci usídlili kolem roku 1713, by nebylo ke škodě zařadit kazatelskou činnost do dějinných souvislostí s morovou epidemií, která Evropu zachvátila téhož roku. Posilování víry v souvislosti s podobnými katastrofami představuje obsáhlé a podstatné téma a právě podíl reformovaných řádů evangelikálních církví⁷ je v době barokní zbožnosti v Čechách velmi významný.⁸ Čtenář si však až do této chvíle stále jen zřídka kde (vyjma informací vyplývajících z poněkud motivačně zbarveného úvodu) najde spojitost mezi jednotlivými dějinami konventů a názvem knihy. Činnosti, která skutečně souvisí s uměním, se práce začíná dotýkat až v souvislosti s přehledem významných řádových donátorů. Právě tato část je vyvrcholením celého díla i po stránce metodologické. Autorka zde na nevelkém prostoru dosáhla velmi

zdařilé a přehledné synopse, kdy poutavým nástinem konkrétních historických skutečností uvádí výčet duchovních, panovníků, šlechticů i měšťanů, kteří se významným způsobem podíleli na rozvoji celkové činnosti bosáků v Čechách. Informace jsou předkládány na základě detailního rozboru historických pramenů, z kapitoly současně zřetelně vyplývá klíčový vliv konkrétních osobností, a vyzdvižení důležitých činů tak představuje vhodně zvolené spojení mezi historickým pozadím řádu a jeho uměleckou činností.

Konkrétní působení četných umělců, jež se podepsalo na jednotlivých uměleckých dílech rozmanitým způsobem související s bosými augustiniány, je čtenářům konečně odhalena v kapitolách *Bosí augustiniáni v roli objednavatelů uměleckých děl a Obrazové cykly*. Zamyšlení však hned z počátku těchto kapitol vzbuzuje autorčina obhajoba zvoleného přístupu, kdy v rámci soudržnosti tématu hovoří o rozboru komplexní objednavatelské činnosti bosáků (s. 113). Je ale otázkou, zda se jí tento záměr podařilo naplnit, neboť zbývajících 106 stran působí paradoxně dojmem až příliš detailního výčtu mnohdy velmi málo známých umělců a jejich konkrétně datovaných počinů v rámci jednotlivých konventů. Šmilauerová poukazuje na význam veškerého klášterního umění jako na prostředek sloužící k oslavě Boha (s. 113). Stavební historii můžeme sledovat v podstatě od základního kamene až k vnitřní výzdobě, kde v práci nacházíme například konkrétní zmínky o datování nápisů na mnohokrát přepracovaných freskových výzdobách areálu. Vše je doplněno bohatým obrazovým materiálem včetně stavebních plánů. Jedná se tedy o popisnou část, jež přináší přehledný výčet umělců, kteří se zapojili do umělecké výzdoby konkrétních areálů, a velmi detailní specifikaci jejich tamějších děl. Jako podklad pro podrobné informace o zhotovení architektonicky-typologických klášterních komplexů a konkrétních uměleckých děl daných konventů poslouží tato práce znamenitě, avšak kapitoly působí značně encyklopedickým dojmem a část textu tvoří variování již dříve zmiňovaných dějinných událostí.

V ještě schematictějším duchu se nese kapitola *Obrazové cykly*, která přestože může být jistě zcela jedinečným průvodcem zobrazení biblické, církevní, zázračné i mučednické tematiky ve výzdobě daných poutních areálů, jaksí postrádá svůj specifický přínos pro širší dějinný kontext. V krátkém závěru jsou následně jen velmi obecným způsobem zopakována již uvedená fakta o působení řádu. Autorka zde například hovoří o tom, že činnost řádu mohla svým působením ovlivnit osudy mnoha lidí, kteří měli o bosácích rozličná mínění (s. 212).⁹ Tato

⁶ Více viz např. Jan ROYT, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*, Praha 2011.

⁷ V této souvislosti myšleno jako církve pro uzavřený okruh lidí, které spojuje společná oběť a odevzdání se Bohu.

⁸ Více viz např. Ludmila FIALOVÁ a kol., *Dějiny obyvatelstva českých zemí*, Praha 1998.

⁹ „Svou přítomností ovlivnili osudy mnoha lidí, kteří bosáky mohli ze své osobní zkušenosti vnímat různě, a to jak v dobrém, tak i ve špatném smyslu.“

dedukce působí ve své osamocenosti nanejvýš obecným dojmem, neboť z knihy se o těchto tématech dovídáme pouze zřídka a okrajově. Nutno zmínit, že bosáci byli navzdory své nepočtenosti nepochybně výjimečným řádem. Příkladem může být zejména činnost zderazského konventu, kde skutečně významně přispívali k šíření katolické věrouky, jež se naplno projevila v barokní mentalitě (kult sv. Václava, sv. Ludmily apod.). Jejich výjimečnost jen potvrzuje umělecká spolupráce s Karlem Škrétou. Můžeme však zmiňované ovlivňování lidských osudů spatřovat u bosáků právě v roli objednavatelů uměleckých děl? Autorka je na základě svého studia i odborných konzultací pevně přesvědčena o jejich výjimečnosti v této oblasti. Je ovšem škoda, že k případnému potvrzení těchto tezí (viz Úvod) postrádá práce jakoukoli autoritativní syntézu a zůstává převážně u popisu uměleckých děl v rámci konkrétních konventů. Z obsahů jednotlivých kapitol tedy zmiňovaná výjimečnost příliš zřetelná není. V této souvislosti působí název knihy matoucím dojmem, neboť namísto vylíčení umělecké jedinečnosti bosáků se jako stěžejní téma i v závěrečných kapitolách jeví převážně faktografické dějiny vztahující se k působení a běžné činnosti řádu, který byl sice objednavatelsky činnorodý, ale je sporné, zda byl v tomto ohledu skutečně natolik ojedinělý.

Adéla Šmilauerová poctivým a pečlivým přístupem mapuje činnost bosých augustiniánů na českém území v průběhu 327 let. Její práce s prameny, čerpány rovněž ze zahraničních archivů, je příkladná a badatelský přínos značný. Na druhé straně knihu provází až zarputilá touha o vyzdvižení významu tohoto řádu v umělecké oblasti, k čemuž zvolený titul knihy přirozeně vybízí. Kniha však spíše představuje velice přehledně strukturované historické mezníky dějin řádu bosých augustiniánů v českém prostředí a je jistě skvělou výchozí prací pro další bádání v podobné tematice.

Roman KÁČEREK

Muzea a výstavy

Jdi na venkov! Výtvarné umění a lidová kultura 1800–1960

Plzeň, Západočeská galerie, 1. března – 12. května 2019

Ačkoliv by bylo možné z názvu usuzovat, že výstava, zabývající se náměty venkova, folklóru a lidového umění je zakončena obdobím před šedesáti lety, není tomu tak. Lze na ní najít i artefakty soudobé generace výtvarných umělců (například Jana Vytisky, Anny Hulačové nebo Barbory Lungové), kteří svojí tvorbou tato témata provokativně reflektují. Autoři výstavy (Pavla Machalíková, Milan Pech a Tomáš Winter) kladou návštěvníkům otázky, vztahující se často k politické instrumentalizaci lidové kultury a zároveň poukazují na její důležitou roli ve vytváření nejrůznějších nacionálně-romantizujících autostereotypů. Stejně tak představují historické kontexty, v nichž se rodily nejrůznější představy o životě „venkovského lidu“. Jedním z významných námětů výstavy je také využívání folklóru v období socialistické diktatury.

Již z šíře sledovaného období je patrná pestrost výtvarných děl a exponátů. Obrazy z první poloviny 19. století vycházejí z romantizujících konceptů filosofie Jeana Jacquese Rousseaua nebo Johanna Gottfrieda Herdera, vedoucích k idealizaci přírody, venkova a jeho obyvatel. Jejich náměty přitom byly ideově rozmanité. V českém prostředí se do zobrazování rustikálního prostředí promítalo vyjadřování loajality vůči habsburské dynastii, dobový historismus nebo snaha o hledání „národní duše“ a charakteru. Autoři poukazují na spojnici mezi lidovým uměním a „vysokou“ výtvarnou kulturou, kdy byly motivy lidových písní, krojů nebo ornamentalistiky prezentovány a zpracovávány v dílech nejvýraznějších českých výtvarníků 19. století (například bratří Mánesů, Hippolyta Soběslava Pinkase nebo Mikoláše Alše). Zobrazování venkova tak souviselo i s rozvojem etnografie a národopisu, které ve střední Evropě zároveň plnily u „nesamozřejmých národů“ politickou úlohu ve vytváření národních identit a politické emancipace. Jestliže byl venkov v řadě výtvarných děl idealizován jako oáza stabilního společenského řádu v měnícím se světě industriální revoluce, lze také v rámci expozice vidět i obrazy, které tuto idylu podkopávaly. Autoři upozorňují na výrazný vliv francouzského malíře Gustava Courbeta, který tematizoval ve svých dílech otázku chudoby a společenské nerovnosti. Ty se v tuzemském prostředí odrážely v obrazech nezaopatřených výměnkářů, dráteníků či lidí na společenském okraji.

Obraz venkova v 19. století přitom splýval v romantizujícím vidění některých umělců s představou o „zmizelém ráji“ a blažené starověké Arkádii. Inspiraci mnozí z nich našli i ve venkovské architektuře. Venkovské chalupy se staly jedním z center české nacionální ideologie a na výstavě lze spatřit fotografie z jejich reprezentace na známé Jubilejní výstavě roku 1891 v pražském Průmyslovém paláci. Vlivy lidové architektury se přitom odrážely během 20. století i v modernistických stavbách Jana Kotěry (například Trmalova vila v Praze a Máchova vila v Bechyni) a Pavla Janáka (Krematorium v Pardubicích, průčelí hostince na letišti v Praze-Kbelích), tak i ve svěbytném díle Dušana Jurkoviče. Jeho práce přitom propojovaly podněty rustikální architektury s odkazy ke slovanskému dávnověku i s jeho pohanskými kultury.

Z expozice lze vyčíst, že umělecké ztvárnění venkova a jeho života bylo svojí podstatou často spojeno s mimouměleckými cíli nebo bylo politicky využíváno. Autoři výstavy to ilustrují na příkladu známého slováckého malíře Joži Uprky, jehož dílo se na jižní Moravě těšilo zvláštní úctě, zároveň však bylo terčem kritiky pro svůj konvenční tradicionalismus a idealizaci vesnického života. Uprkův syn Jan byl navíc aktivistou a funkcionářem fašizující skupiny Národopisná Morava, která v protektorátním období prosazovala připojení Slovácka k Slovenské republice. Folklorní tradice, včetně Uprkových prací, tak byly zneužívány v duchu pravicového nacionalistického autoritářství.

Z pokladů lidových tradic však ve 20. století bohatě čerpalo i evropské avantgardní umění, důležitou roli hrálo pro významného ruského malíře a teoretika skupiny Der Blaue Reiter Vasilije Kandinského. Jisté porozumění lidové kultuře projevoval i surrealistický teoretik Karel Teige, jenž jinak historismem a tradicionalismem okázale opovrhoval. Někteří modernisté chápali lidovou tvorbu jako projev spontánní a autentické tvořivosti, odlišné jak od pravidel oficiálního akademismu, tak od masové produkce uměleckého kýče v kapitalistické společnosti.

Období socialistické diktatury a jejího vztahu k folklóru je v rámci expozice zprostředkováno dvěma dokumentárními filmy. Prvním z nich je *Tribunál* (1969) Jaromila Jireše, zaměřující se sugestivní formou na obtíže avantgardního výtvarníka Emila Filly na počátku padesátých let, kdy marně usiloval o realizaci výstavy svých modernistických obrazů s drsnými náměty lidových pověstí a písní. Ve filmu lze sledovat záběry Fillových obrazů a dobových fotografií paralelně s předčítáním stenografického záznamu „tvůrčí diskuse“ členů III. krajského střediska Svazu československých výtvarných umělců v prostorách pražského Mánesa v roce 1951. Jedna ze snímaných fotografií zachycuje umělce v době jeho pobytu v koncentračním táboře v Buchenwaldu. Druhým filmem je kultovní

Moravská Hellas (1963) Karla Vachka, zachycující vyprázdňené rituály „socialistického folklóru“ na festivalu v moravské Strážnici.

Autorům se podařilo zmapovat téma v celé jeho nejednoznačnosti. Ukazují bohatost a rozmanitost mnohých folkloristických tradic, k nimž si stále hledají nové generace vlastní cestu. Stejně tak předestírají, jakým způsobem se v období moderny rodily nejrůznější rurální mýty, které se stávaly předmětem politické agitace. V modifikovaných podobách lze stejný model vidět i v soudobém středoevropském nacionalismu, kdy je v období „identitární paniky“ venkov populisticky prezentován jako útočiště bezpečí a řádu před hrozbami vnějšího světa. V tomto směru jsou témata plzeňské výstavy stále aktuální.

Vojtěch ČURDA

Kronika

S Petrem Charvátem 50 + 2

Bylo, nebylo. Před 50 + 2 lety začínalo přijímací řízení na historické obory na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, když tu náhle upoutali pozornost zaplněné posluchárny dva uchazeči. Přihlásili se s dotazem, mohou-li odevzdat doklady o státních jazykových zkouškách. Jeden mířil na indologii, druhým byl Petr Charvát, uchazeč o studium archeologie. Archeologie se tehdy otevírala po třech letech, v kombinaci s dějepisem.

Z dnešního pohledu se snad všechno dělo zvláště. Počty studentů archeologie byly neuvěřitelně nízké, asi nějak souvisely s úředně stanovenými počty profesionálních archeologů. V roce 1967 na pražské fakultě vládl názor, že archeologie není vhodná pro dívky, i když už tehdy u nás samozřejmě a úspěšně působila řada archeoložek. A tak se po pár měsících sešlo v prvním ročníku sedm studentů. Jejich počet byl pokládán za odvážný a snad i přehnaný. Archeologie byla exkluzivní vědou, když ji někdo vystudoval, a potom se jí nevěnoval, vzbuzoval úžas a stal se trvalou součástí výkladů Jana Filipa, ředitele archeologického ústavu.

K pravidelným rituálům studentů prvního ročníku oboru archeologie – dějepis patřily návštěvy antikvariátů. Při jedné ze znaleckých vizitací (žádné nákupy se zpravidla nekonal) jsme už chtěli přeplněný antikvariát v ulici 28. října opustit, ale Petr Charvát pořád ještě postával nad rozevřenou knihou. S příznačnou omluvou sdělil důvod – ještě se nenaučil nazpaměť kus anglického textu, který ho zaujal. Mimořádné schopnosti vedly Petra Charváta k širším a širším poznávacím obzorům, proto dějepis brzy vyměnil za klínopis. Když v roce 1973 dokončil fakultní studium, zdálo se, že zakotví v Egyptologickém ústavu Univerzity Karlovy. Všechno ale bylo složitější, a tak v roce 1975 nastoupil do Archeologického ústavu Československé akademie věd, kde až do roku 1990 působil ve středověkém oddělení. Zdeněk Smetánka, vedoucí tohoto oddělení, dokázal pod normalizačním příkrovem rozvíjet živé akademické prostředí, v němž se setkávali archeologové s velmi rozdílným zaměřením. Petr Charvát zcela přirozeně mířil do značných výšek, spojujících vzdálené poznávací obzory. Svorníkem oddělení bývaly páteční schůzky, které se čas od času stávaly svátkem diskusí. Ve hře nebyla individuální prestiž, ale snaha najít přesvědčivější řešení aktuálních otázek archeologie středověku. Byla to zároveň škola, v níž k důležitým faktorům patřila diskusní noblesa Petra Charváta. Archeologie středověku nemá mnoho

jistot, často rozhoduje mezi více a méně pravděpodobnými závěry. Pokud jsme se někdy s Petrem Charvátem rozešli (pohybovali jsme se v rozdílných poznávacích výškách), byla okamžitě znát jeho podmanivá radost z diskuse.

Brzy po Listopadu 89 přešel Petr Charvát do Orientálního ústavu Akademie věd. K jeho velkým akcím patřila prestižní mezinárodní konference o problematice související s Ibrahimem ibn Jakubem, konaná v roce 1994. Přišel jsem tam pozdě, ale právě včas, abych se stal svědkem pozoruhodné scény. V potměšilém sále zněla přednáška v češtině, Petr Charvát odstavec po odstavci plynule převáděl do angličtiny. Na tom by nebylo nic neobvyklého, pozornost vzbuzoval zvláštní souběh jazykových rovin. Český mluvčí sděloval něco jako: „*Archeologický odkryv proběhl na pozemkové parcele číslo 145/77, opravuji 135/77. Odkryl 7 jam se šedohnědou hlinitou a mírně písčitou výplní.*“ A anglický převod? „*Badatel nás seznamuje s lokalitou, která měla značný význam v počátcích českého státu. Její význam spočíval v ...*“

Petr Charvát nikdy neobýval jednu jedinou specializační přihrádku, jeho bibliografie by u nezasevěných mohla vzbudit dojem, že se sesypaly údaje několika pilných badatelů. Vždy se pohyboval od zájmu o (zdánlivě) úzká témata k bohatě rozvinutému historickému podání. Tomu zřetelně vyhovuje sepětí dvou institucí, v nichž Petr Charvát dnes působí především, totiž Katedry blízkovýchodních studií Západočeské univerzity a Katedry dějin a didaktiky dějepisu Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy. My, kteří zůstáváme obyvateli jediné specializační přihrádky, daleko za Petrem Charvátlem nemůžeme. S jistotou ale víme, že ani na naši přihrádku nezapomene a zaujme nás nějakým dalším textem, dalším diskusním vystoupením. To vše s příznačnou noblesou. A pokud se třeba neshodneme, můžeme se těšit na další vskutku rytířské klání.

Jan KLÁPŠTĚ

Centrum vizuální historie Malach Konference a workshop o novém přístupu a využití video databáze Fortunoff

Praha, Matematicko-fyzikální fakulta Univerzity Karlovy,
18. května 2019

Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies (dále jen FVA) je podobně

jako USC Shoah Foundation Visual History Archive (dále jen USC) audiovizuálním archivem při Yale University, který shromažďuje, edituje a zpřístupňuje vzpomínky pamětníků, do jejichž životů zásadním způsobem vstoupila druhá světová válka. V řadě případů se nejedná pouze o židovské pamětníky, obě nadace natáčely také rozhovory s homosexuály, svědky Jehovovými, osvoboditeli a svědky osvobození koncentračních táborů, politickými vězni, zachránci, romskými pamětníky, přeživšími programu eugeniky a účastníky soudů s válečnými zločinci.

Cílem setkání Centra vizuální historie Malach konaného v květnu 2019 bylo představit možnosti využití archivu FVA pro vědecké a vzdělávací účely. Workshop byl veden zaměstnanci CVH Malach Jakubem Mlynářem a Jiřím Kociánem, kteří se mohli díky relativně nízkému počtu účastníků věnovat každému posluchači individuálně. Hlavní náplní interaktivního workshopu byly kritické poznámky a představení již zmíněné databáze FVA, která v současné době obsahuje okolo 4 400 audiovizuálních záznamů. Většina rozhovorů je ve srovnání s USC staršího data, první byl realizován již v roce 1979 a řada z nich byla natočena v osmdesátých letech, a proto skýtají i velice cennou kolekci vzpomínek lidí, kteří se narodili už ve druhé polovině 19. století. Nahrávky se liší oproti USC v mnoha aspektech, a to zejména metodou vedení rozhovorů, kdy tazatel pouze zřídka skáče do řeči a jeho role je spíše v nastolování tematických okruhů. Databáze USC se i kvůli své objemnosti často potýká s nekvalitně vedenými rozhovory, při kterých tazatelé často nevybíravým způsobem zasahují do výpovědí narátorů, zkoušejí je z geografických údajů a historických reálií, nesouhlasí s jejich popisem určité situace a podobně.

Dalším rozdílem je samotná délka rozhovorů, zatímco časový rozsah je u USC okolo 2–3 hodin, FVA nabízí ke zhlédnutí rozhovory od dvaceti minut až do šesti hodin. Nejdelší rozhovor trvá neuvěřitelných 40 hodin a natáčel se během jediného měsíce. FVA podobně jako USC navázal spolupráci s řadou vědeckých institucí jako je prestižní United States Holocaust Memorial Museum, the Museum of Jewish Heritage: A Living Memorial to the Holocaust, the Bergen Belsen Memorial and Museum či the Memorial to the Murdered Jews of Europe v Berlíně. FVA však nezůstal pouze u těchto relativně známých institucí, ale rozhodl se také iniciativně navázat spolupráci s organizacemi v Arménii, Bosně a Kambodži. Současným styčným koordinátorem, který pomohl realizovat spolupráci s pražským CVH Malach, je Stephen Aaron, historik a současný ředitel FVA. On a jeho tým je pověřen správou a šířením archivu prostřednictvím online platformy skrze již zmíněné partnerské instituce.

Výhody a nevýhody FVA v praxi

V celé databázi najdeme relativně nízký počet rozhovorů s česky mluvícími pamětníky. Na druhou stranu zde badatel může dohledat 173 rozhovorů natočených ve slovenštině. Důvodem může být aktivní a hlavně organizovaná snaha Nadace Milana Šimečky, která shromáždila širší okruh tazatelů, a ti sesbírali velice cennou orálně historickou sbírku.

Je ovšem potřeba zdůraznit, že nedokonalé fulltextové vyhledávání a indexování celé sbírky nenajde řadu českých a slovenských pamětníků, kteří poskytli své vzpomínky v jiném než českém a slovenském jazyce. Palčivě zde chybí možnost vyhledávat podle data nebo místa narození. Fulltextové vyhledávání v řadě případů neodhalí v popisu jednotlivých videí relevantní metadata, ale otrocky vytáhne všechny výskyty daného termínu bez ohledu na jeho strukturální zařazení.

Každé video je doplněno o tři na sobě nezávislé sekce. První z nich obsahuje stručný popis interview, metadata a biografii konkrétního narátora. Druhou sekci je v angličtině psaná indexace a strukturální členění celého rozhovoru podle časové osy. Ta má ovšem řadu zásadních nedostatků – nelze například vyhledávat v celém záznamu, ale pouze v přibližně půlhodinové výseči, která odpovídá tehdejší kapacitě VHS. Navíc je nezbytné se mezi jednotlivými částmi rozhovoru posouvat manuálně (USC rozhovory toto umožňují automaticky po kliknutí na příslušnou sekci v okénku indexace). Tento problém vyvolal poměrně živou diskusi, která vyústila k sepsání připomínek, jež byly promptně odeslány do ústředí FVA.

Na druhou stranu je nutné zmínit, že v angličtině psané komentáře pod každou indexovanou částí rozhovoru jsou vítaným pomocníkem, zejména pokud byl rozhovor realizován v některém méně používaném jazyce, například v jidiš nebo hebrejštině. S povděkem byla kvitována stále se rozšiřující sekce, která obsahuje doslovnou transkripci, a zejména iniciativa FVA pokračovat v této časově i ekonomicky náročné činnosti.

Dalším palčivým nedostatkem je částečná anonymizace jmen. V metadatach není dohledatelné celé jméno narátora, a to z důvodu ztížení získání citlivých dat přes dostupné vyhledavače typu Google. Celé jméno narátora je následně zmíněno vždy na začátku rozhovoru, ale toto omezení bohužel neumožňuje dohledat konkrétní osobu podle příjmení jako je tomu v databázi USC. Celkově je vyhledávání v samotné databázi FVA složitější, byť obsahuje mnohem menší objem dat, než s jakým se musí potýkat USC. Komplikovanější se jeví i samotné publikování získaných výstupů běžným způsobem. V USC je nezbytné pouze dodržet určitou citační normu, ve FVA je ještě potřeba prostřednictvím online

formuláře poslat citovaný text ke schválení do centrály FVA. Ta konkrétní citovanou sekci přešle narátorovi nebo jeho potomkům. Naštěstí nemusí badatel čekat na schválení, podle představitelů FVA jde čistě pouze o informativní zprávu, která má pomoci k udržení dobrých vztahů mezi badateli a pamětníky.

Závěrem je potřeba zdůraznit, že přes veškeré drobné nedostatky je zpřístupnění archivu FVA výrazným krokem vpřed nejen pro českou a slovenskou orální historii. Pedagogové v oblasti společenských věd by tuto možnost neměli opomenout ve svých učebních plánech. Díky přístupu z jednoho místa do dvou podobně zaměřených kolekcí se zde naskýtá prostor pro odbornou metodologickou komparaci vývoje rozhovorů s pamětníky, jež umožňuje přesunout těžiště analýzy od narátora k tazateli.

Jakub BRONEC

V Liberci nejen o retribucích. Česko-slovensko-polské vztahy 2019

Seminář Spravedlnost, nikoli pomsta? Potrestání válečných zločinců, kolaborantů a zrádců po 2. světové válce v Československu a Polsku

Liberec, 19.–21. srpna 2019

Pravidelné letní sympozium v Liberci o česko-slovenských vztazích rozšířilo v roce 2019 spektrum svého zájmu o polský pohled, což se ukázalo jako přínosná myšlenka. V rámci tematiky poválečných retribucí se tento krok nabízel a srovnání různých perspektiv také v mnohém ukazovalo, o jak živé téma stále jde. Na pořádání tradiční srpnové akce se podílely stejné instituce jako v minulých letech¹ a patronaci či záštitu poskytla celá řada podporovatelů ze všech tří zúčastněných zemí.²

¹ Katedra historie Fakulty přírodovědně-humanitní a pedagogické Technické univerzity v Liberci, Vzdělávací nadace Jana Husa a Ústav pro studium totalitních režimů.

² Patronaci poskytly Česko-slovenská komise historiků a Polsko-česká vědecká společnost; záštitu udělili hejtman Libereckého kraje Martin Půta a náměstek primátora statutárního města Liberec Ivan Langr ve spolupráci s Ústavem politických věd Slovenské akademie věd.

V úvodních promluvách se několikrát ozval apel na potřebnost co nejinformovanějšího připomínání válečných i poválečných událostí v současnosti. Jedna z hlavních pořadatelek konference Kateřina Portmann hned z kraje připomněla znovu se objevující popírání holocaustu a velvyslanec Slovenské republiky Peter Weiss, který bývá v Liberci též častým hostem, zase slovenskou kauzu kolem složité osobnosti Jánoše Esterházyho. V jednom z projevů byla také zmíněna známá negativa informačních technologií, které mohou hlubší poznání válečné a poválečné problematiky zamlžovat. Jaroslav Pažout pak osvětlil inspiraci názvu konference (*Spravedlnost, nikoli pomsta? Potrestání válečných zločinců, kolaborantů a zrádců po 2. světové válce v Československu a Polsku*) titulem knihy paměti Simona Wiesenthala, v němž se ovšem otazník nevyskytuje.³ Mezi úvodními pozdravy zaujalo sdělení náměstka primátora města Liberce Ivana Langra, podle něhož se určitá skupina lidí snaží vymazat jméno Konrada Henleina z listiny čestných občanů města Liberce. Touto informací vlastně připomněl jednu ze současných otázek, které vlastní vyrovnávání se s minulostí přináší. Je jí problém, zda minulost přijmout, zkoumat a interpretovat takovou, jaká je, nebo jak je nám v co největší šíři známa, či zda na negativní jevy, například v zájmu nějakého současného postoje, zapomenout, anebo si je alespoň nějak upravit. Takovéto snahy však bývají vedeny politickou objednávkou. A to asi jak v případě zmíněného Konráda Henleina v Liberci, tak i Ivana Stěpanoviče Koněva v Praze či třeba Zdeňka Nejedlého v Litomyšli.

Zahajovací proslov poprvé v historii libereckých seminářů neobstaral Robert Kvaček, který se již této pocty s ohledem na svůj věk vzdal. Tato čestná funkce byla postoupena Janu Rychlíkovi, jenž na začátku svého vystoupení neopomněl jistý ostych z této skutečnosti vyjádřit. Ve své řeči pak shrnul většinu základních otázek a složitostí týkajících se poválečných retribucí, a to v kontextu dění v ostatních evropských zemích postižených válkou. Předestřel také právní obtíže celé tematiky způsobené častou absencí příslušných právních úprav, na něž by bylo možné se odvolat. V podtextu byla už při těchto slovech cítit základní dilemata celé problematiky poválečného retribučního soudnictví, které se pak v různých obměnách ozývaly i v dalším pořadu libereckého jednání. Jsou jimi stanovení a odhalení viny a obtížné hledání i z psychologického hlediska potřebné spravedlnosti, jež ovšem často přechází v touhu po odplatě „padni, komu padni“ a nové

bezpráví. Vše se navíc komplikovalo celkovým stavem těsně po druhé světové válce, kdy se sice trestaly zločiny jedné totality, ale střídala ji nová – komunistická –, která situaci často využívala nikoli k nastolení normálního demokratického ovzduší, ale k likvidaci nepřátel či konkurentů, ať už měli s fašismem něco společného, nebo ne. Tato skutečnost ze začátku nebyla v českém a slovenském prostředí tolik patrná jako například v některých balkánských zemích, ale i zde se její prvky objevily.

Po Rychlíkově úvodu přišly na řadu základní referáty. Americký host Benjamin Frommer se pokusil téma retribucí shrnout v kontextu celé poválečné Evropy. Z jeho příspěvku lze vybrat například poukaz na vysokou míru sebevražd, jejichž počet nemá, co do politicky motivovaných suicidií, v historii obdoby. Zajímavým postřehem byla spřízněnost českého konceptu národní cti a ztráty občanství s norským návrhem zákona o ztrátě důvěry. Po podnětné diskusi vystoupil Pavel Kmoch, který už zacílil konkrétně na dění v českých zemích. V jeho slovech se opět ozvala známá skutečnost, že v době retribucí se často trestaly skutky, které byly během svého spáchání beztrestné. Nutno ale dodat, že válka a okupace představovaly natolik výjimečnou situaci, a to i v právním slova smyslu, že by bylo velmi neobvyklé, kdyby na ni bylo zákonodárství dopředu připravené, nehledě na skutečnost, že během okupace zde platilo právo cizí, lépe řečeno stav bezpráví. Celkově Kmoch analyzoval všechny druhy poválečného hledání spravedlnosti a pomsty, tedy divokou, velkou, malou i tzv. druhou retribuci, což byl vlastně pokus komunistů o zneužití obav z návratu nacismu ještě po roce 1948. Logickým postupem následovalo zhodnocení situace na Slovensku z úst Norberta Kmetě. Do zdejších událostí se promítala odlišná slovenská válečná zkušenost i jiné národnostní složení, přičemž podobně jako Peter Weiss, zmínil Kmetě dodnes živé napětí, které největší světový konflikt i dění těsně po něm na Slovensku vyvolává. První z polských hostů Marcin Czyżniewski pojednal o tématu příznačně v přímé souvislosti s děním po prvním září 1939, od čehož se následné trestní soudnictví nijak oddělovat nedá nejen kvůli velmi brutální polské válečné zkušenosti. Pozoruhodným momentem příspěvku byl i poukaz na osud osob označovaných jako tzv. volksdeutsche, tj. Poláků, kteří byli v německých národnostních listinách. Ačkoli byl původ tohoto označení rozdílný a byl i vynucený, byli všichni považováni po válce za zrádce a některé čekala deportace do Sovětského svazu. Následovala bohatá diskuse, v níž byl připomenut podobný osud Poláků ve wehrmachtu i to, jak se tato skutečnost prolínala například do polských prezidentských voleb ještě v roce 2005, což byl další důkaz aktuál-

³ Simon WIESENTHAL, *Spravedlnost, nikoli pomsta. Paměti*, Ostrava 1994.

nosti libereckého setkání. Benjamin Frommer v této souvislosti ještě připomněl speciální odnož polských odsouzených tzv. šmalcovníků, kteří vydávali židy za peníze a končili před stannými soudy ještě během války.

Odpolední část konference zúžila pohled k případovým studiím, které otevřel Tomáš Dvořák neveselou tematikou tzv. divokých retribucí. Popisoval je jako fenomén spočívající někde mezi lynčem, revolucí a stabilizací, v němž se snoubí nejednoznačnost a různorodost motivů a projevů stejně jako vlastního pojetí spravedlnosti. Řečnický pozoruhodným vystoupením navázal Vojtěch Kyncl, který se zaměřil na analýzu činnosti Československé vládní komise pro stíhání nacistických válečných zločinců v letech 1965–1990. Jedním z charakteristických rysů této doby bylo, že česká strana z politických důvodů nijak nespolupracovala s izraelským tribunálem, a to ani během procesu s Adolfem Eichmannem ani v případě frankfurtského soudu s osvětivskými vrahy v letech 1963–1965. Kyncl pak postupně představil celou galerii nacistických pohlavářů, pro něž zdaleka neplatilo, že by byli po zásluze potrestáni, ale spojuje je skutečnost, že se do jejich procesů neblaze promítla situace studené války. Úsek případových studií uzavřela Eva Janečková, která se snažila uplatnit právní pohled na činnost Národního soudu, tedy na špičku retribučního soudnictví. Také zde byla zmíněna negativně dobová snaha o zpolitizování procesů například v případě členů protektorátní vlády. V následující diskusi zajímavě reagovali Jan Rychlík, jenž osvětlil německé právní zvyklosti, i Robert Kvaček, který připomněl dobový kontext vzniku myšlenky retribucí, což bylo již v prvních letech války. Šlo tehdy do značné míry o propagandistický čin a varování vysílaná kolaborantům, zdaleka ne jen těm českým.

Zpestřením prvního dne konference byla následná pasáž sestávající z poměrně kvalitních příspěvků studentů, i když se některé nevyvarovaly začátečnických nedostatků, například ve formě přílišné popisnosti. První referát obstaral Josef Novák, který zhodnotil činnost Mimořádného lidového soudu v Brně, kde byla koncem války napjatá situace zejména kvůli strategicky důležité zbrojovce. Zuzana Hrušešová se zaměřila na přelíčení s udavači u tribunálu v Litoměřicích, kde se v této pohnuté době nijak nerozlišovalo mezi udavačem a konfidentem gestapa, což je jedno z mnoha zjednodušení, které lidové soudy přinášely. Zdeněk Hanák soustředil svou pozornost na personální obsazení Mimořádného lidového soudu v Jihlavě, přičemž zacílil především na osobnosti předsedů senátů. Jiří Myroniuk naopak popsal osudy jednoho z mnoha odsouzených, jehož životní vývoj vykazoval celou řadu charakteristických rysů. Obviněný se totiž pozvolna přesunul z role podporovatele nacismu k zastánci komunismu a ke spolupráci

se Státní bezpečností (dále jen StB). Příběh představoval jistě zajímavou látku, bohužel v tomto případě nepodpořenou dostatečnou rétorickou přípravou. Vanda Rajcman pak studentské prezentace zakončila rozbořem specifik slovenského holocaustu na příkladech tří jeho organizátorů Izidora Kosa, Gejzy Konky a Júlia Pečúcha. První den semináře byl zakončen promítáním filmového dokumentu *Národní očista* režiséra a zároveň již etablovaného účastníka libereckých sympózií Jaroslava Kratochvíla.

Druhý den konference byl otevřen souborem referátů, jež se věnovaly klíčové korelaci retribučního soudnictví a národnostních menšin. Program zahájila Kateřina Portmann, která v této souvislosti pojednala o německé otázce a nastínila několik českých specifik. Byla jí například skutečnost, že komunisté v případě Němců upřednostňovali před potrestáním odsun, v čemž se zásadně rozcházeli se svými demokratickými partnery v Národní frontě. V obdobném duchu pak byla také zmíněna spolupráce bývalých nacistů s StB. Štefan Šuhaj navázal na tuto problematiku analýzou lidového soudnictví v Košicích. Poukázal na velké proměny v národnostním složení města během inkriminovaných let, což otevřelo téma možného převlékání „národnostního kabátu“ podobně jako jinde politického. Krzysztof Nowak pak zakončil tuto skupinu příspěvků sondou do slezských poměrů, přičemž hned v úvodu konstatoval v Evropě vlastně nikoli neobvyklý paradox, že v Polsku se slovo retribuční nevyskytuje, což předjímalo složitou a speciální dějinnou situaci Slezska na průsečíku hned několika kulturních vlivů.

Očekávaný didaktický blok otevřel Jaroslav Pinkas úvahou nad etickou dimenzí historické interpretace ve školním prostředí. Vystoupení tohoto typu na libereckém semináři v posledních letech chybělo a bylo velice dobře, že se tentokrát v programu objevilo. Jaroslav Pinkas navíc bohatě odkazoval na literaturu a vzhledem k tématu konference problematizoval zejména národní hodnoty, u nichž akcentoval nikoli nový koncept pochopení a badatelské výuky. Pinkas kriticky hodnotil zejména výklad dějin v pojetí „my a oni,“ což je srozumitelné, ale v pisateli těchto řádků to vyvolalo na druhé straně obavy z úplné rezignace na národní hodnoty, jejichž důležitost vidí zejména v psychologicko-filosofické rovině sebeporozumění, což je kruciólní otázka zejména u dospívající mládeže. Bohužel na tuto poznámku již nikdo nedostal možnost odpovědět, neboť moderátorka Kateřina Portmann diskusi, po vyjádření svého bližší nevysvětleného nesouhlasu, ke škodě věcí ukončila. Milan Ducháček pak sérii didaktických prezentací rozšířil o seznámení s právě probíhající přestavbou rámcových vzdělávacích programů, přičemž nastíněné teze vycházely často z již

docela známých a úspěšných učebních konceptů. Společným jmenovatelem by mohl být důraz na pestrost výuky i podstatně širší spektrum zdrojů informací, než představuje osoba učitele a učebnice. Následovala podnětná debata a také tradiční workshopy, které byly jakýmsi vyvrcholením odpoledního programu. Jejich vedením byly pověřeny Iva Vachková a Dagmar Erbenová. Druhá jmenovaná představila projekt komiksu *Břemeno*. Kromě mnoha obohacujících odkazů na různé internetové zdroje i na eventuality jejich využití, umožnil Erbenovou prezentovaný didaktický úkol také ukázat více výukových cílů a přesahů, které může taková úloha splňovat.

Oblíbený filmový blok, který končil část konference odehrávající se v přednáškových místnostech, se zaměřil na retribuce nejen jako téma filmařů a dokumentaristů, ale také jako osudovou osobní otázku mnohých filmových tvůrců a herců. Právě tímto směrem mířil i první příspěvek z úst Petra Bednaříka, jenž ukázal, že známé tváře byly retribučními postiženy často stejně dramaticky jako „obyčejní lidé“ a naopak jejich veřejné angažmá z nich činilo snadnější objekty všech možných aktů, které hledání spravedlnosti i pomsty provázely. Jaroslav Kratochvíl pak obrátil pozornost od původců díla k jeho výsledku a shrnul poutavým způsobem obraz poválečného hledání a trestání viníků v dokumentárním filmu. Námětem pro tuto část tvůrčí filmové práce jsou však retribuce až od padesátých let, přičemž kvalita je přítomna až o dekádu později. Kratochvíl tu také konstatoval, že ať už dílo zapadlo, či je filmařsky na výši, stále bylo poplatné politické objednávce komunistického režimu. Jan Bárta následně shrnul obraz retribuční v kinematografii, kde se přece jen občas podařilo oficiální politickou zakázku odsunout ve prospěch autentičnosti a vyšší hodnoty. Nevšední ukončení celého programu pak zajistila pracovnice polského velvyslanectví v Praze Marzena Krajewská, která na začátku svého příspěvku ocenila možnost rozšířit celý seminář o polský rozměr. Svou pozornost pak soustředila na obecnější seznámení posluchačů s často méně známými ohlasy na poslední období války v polské kultuře. Po bohaté diskusi, k níž odkazy na vždy emotivní prožívání uměleckého zážitku přímo vybízí, se uskutečnily ještě dílčí exkurze za pamětihodnostmi města Liberce. Nečekaným a vtipným zpestřením bylo právě barokní kázání, které v rámci jedné z vycházek přednesl v kostele Nalezení sv. Kříže v intencích autentických pramenů Milan Svoboda. Následující den pak již následovala hlavní exkurze do polské části Krkonoš, v jejímž rámci měli účastníci možnost navštívit například místo vzniku Kominformy (Sklářskou Porubu) či prameny Labe.

Předjubilejní devětadvacátý ročník liberecké konference byl mnohostranně

přínosným setkáním nad stále živým tématem, které patří neoddelitelně do širšího celku dějin druhé světové války.

Václav NÁJEMNÍK

Mittelalterrezeption in der Gegenwartskultur

Praha, 28.–29. listopadu 2019

Pražská pobočka Collegia Carolina, založená na podzim 2018, pořádala ve dnech 28. a 29. listopadu 2019 svou první akci konferenčního formátu. Organizátoři mezinárodního zasedání *Mittelalterrezeption in der Gegenwartskultur*, odehrávajícího se nejprve ve vile Lanna, se otevřeně přihlásili k poselství knihy Františka Grause *Živá minulost* a k odkazu svého slavného předsedy Ferdinanda Seibta. Současný vedoucí Collegia, mnichovský historik Martin Schulze-Wessel, v úvodním slově vyzdvihl důležitost bádání o středověku v česko-německém soužití a současně prohlásil, že zvolené téma je snahou vrátit toto dějinné období do vědecké agendy zmíněné výzkumné instituce.

V prvním panelu Mýty a jejich vznik vystoupila historička a archeoložka Orsolya Heinrich-Tamáška s referátem *Rezeption frühungarischer Reiterkriegertum zwischen einem Zinn Diorama in Königsbrunn und dem National-historischen Park von Ópusztaszer*. Badatelka lipského Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa na úvodní kapitole maďarských dějin končící bitvou na Lešském poli analyzovala řeč národních monumentů a politických programů. Přitom se dotkla nejen moderních německých a maďarských narativů, ale rozebírala také lokální bavorské interpretace. Kriticky je třeba přistupovat především k novým tendencím konstruování minulosti, jako je venkovní tematický park Ópusztaszer, kde mají všichni Maďaři „posílit svou národní identitu“. Heinrich-Tamáška shrnula, že od devadesátých let minulého století lze sledovat aktualizaci vyprávění, která byla živá před více než sto lety. Thomas Martin Buck z Pedagogické vysoké školy ve Freiburgu navázal přednáškou *Zwischen „Höllenturz“ und „Himmelfahrt“, der tschechische Reformator Jan Hus im Urteil der Nachwelt*. V té fascinující způsobem analyzoval pramenné zprávy o Husově procesu v Kostnici (především Ulricha Richental a Petra z Mladoňovic) a místní, hlavně kostnickou, i obecně německou tradici vztahující se k těmto událostem. Přitom obě témata proble-

mazitoval v kontextu konkrétního bádání. Posledním příspěvkem první sekce byl referát *Häresie als Nationalmythos, die Entstehung eines politischen Mythologems in Südosteuropa* Nedima Rabiće ze Sarajevské univerzity. Ahistorický pojem bogomil a bogomilství sledoval Rabić v bosenském historickém bádání, které je v jihovýchodní Evropě těsně spjaté s aktuální politickou identitou jednotlivých národů. Bogomilství se stalo důležitým tématem konstrukce minulosti bosenských muslimů, kteří reagovali na historiografii okolních zemí. Terminologicky tak mohli vlastní dějiny oddělit od balkánských křesťanů a posunout jejich počátky až do vrcholného středověku. V národní mýtus se téma rozvinulo po pádu komunistického režimu a vhodně zdůvodnilo konverzi Bosňáků k islámu jako snahu o pokračování místní religiozity odlišnosti, vzdorující katolictví i pravoslaví. Velká část symboliky nového státu vychází právě z domnělých bogomilských odkazů.

Druhý konferenční panel Autenticita středověku v počítačové hře byl věnovaný specifickému formátu digitálních her, především titulu *Kingdom Come: Deliverance*, jehož tvůrci se podle svých slov soustředili na co nejdělejší rekonstrukci počátku 15. století v Posázaví. Bohužel se nedostavila Joanna Nowak, která měla reprezentovat tvůrce výše uvedeného titulu, pražskou firmu Warhorse Studios, příspěvkem *Kingdom Come: Deliverance – An ambitious trial to create a historically accurate game*. První referát proto přednesl Jan Heinemann z Hannoveru na téma *Kingdom Come: Deliverance and the Problematic Claim of Authenticity in Digital Games*. Heinemann se věnoval obsahu hry a kontroverzím týkajícím se jejího hlavního tvůrce Daniela Vávry. Německý badatel sám na svém blogu před vydáním hry roku 2018 kritizoval německé herní žurnalisty, kteří jednostranně přebírali materiály firmy Warhorse. Díky uvedenému textu začalo být o tématu diskutováno na sociálních sítích i v internetových médiích a reagovaly na něj jak herní magazíny, tak samotní tvůrci vysvětlujícími dopisy. Heinemann dále problematizoval koncept autenticity v současných digitálních hrách, který pokládá s Reinhartem Koselleckem jako mýtus založený na pocitech a identitách. Historici by neměli ve hrách kontrolovat faktografii, ale hry samotné historizovat. Druhým referentem byl Jan Kremer, doktorand Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy a pracovník Centra mediévistických studií, který vystoupil na téma *Playing (with) History. Kingdom Come: Deliverance within Czech Media and Expert Discourse*. Kremer nejprve typově charakterizoval *Kingdom Come* v kontextu dnešní ludické kultury a dále se zabýval českým mediálním diskurzem, v němž byla hra prezentována jako příběh o mezinárodním úspěchu s důrazem na výši investic a zisku, a její tvůrce Daniel Vávra prezentován jako self-made man, který propaguje českou historii

ve světě. Zahraniční kritiky domácí média netematizovala a příliš neřešila ani hlavního investora projektu, kontroverzního Zdeňka Bakalu. Odborný mediévistický diskurz existenci hry převážně ignoroval a tvůrci *Kingdom Come* se zase věnovali nejnovějšímu českému bádání o středověku poněkud výběrově.

Večerní program symposia zahájila keynote přednáška Rachy Kirakosian z Harvardovy univerzity *The Real Game of Thrones? Today's Creative Reception of the Medieval World*. Britská historička identifikovala „středověk“ jako hlavní vliv na současné fantastické světy v knihách, filmech i televizních seriálech. Představy dnešní společnosti o středověku přitom odrážejí specifické strukturální elementy ženskosti, rytířskosti, bestiality či orientalismu. Dílo George R. R. Martina reflektuje jak tropy ze středověké literatury, tak recepci romantismu, což Kirakosian opakovaně demonstrovala na základě teorií německo-amerického filosofa Ernsta Cassirera, který mluvil o „mýtickém myšlení“ a „mýtické realitě“. Závěrem přednášející upozornila na nebezpečí zneužití kulturní apropriace středověku. Pro dekódování takových pokusů je třeba porozumět mýtickému myšlení, ale i lépe poznávat samotné středověké reality. Závěrečný výstup patřil mnichovskému spisovateli Georgu Brunovi, který se věnoval fenoménu evropských románů o středověku, jež si získaly značnou oblíbenost díky bestsellerům jako *Jméno růže* či *Parfém*. Brun spatřuje ve „středověku zbaveném temných odstínů“ téma, které má pozitivní vliv na prodejnost knih. Dále pak analyzoval specifika této tvorby a její inspirace. Po přednášce následovalo večerní autorské čtení z knihy Georga Bruna *Das Vermächtnis der Katharer*.

Druhý den pokračoval program v sídle místní pobočky Collegia Carolina ve Valentinské ulici. Sekci nazvanou Inscenace a jejich recepce uvedl výkonný ředitel Collegia Martin Zückert, který zároveň omluvil Angelu Gencarelli, která nemohla z důvodu nemoci přednést svůj příspěvek o bestiářích. První vystupující tak byla Isabelle Luhmann s referátem *Eine Stadt lebt ihre Geschichte – Mittelalterdarstellungen im Theaterstück „Staufersaga“ der „Ältesten Stauferstadt“ Schwäbisch Gmünd*. Prezentace se věnovala recepci středověké štaufské dynastie od sedmdesátých let 20. století. Luhmann vysvětlila, že rod nebyl v dějinách města Schwäbisch Gmünd nijak výrazně přítomen až do jubilejního roku 2012. Novou tradici založila radnicí podpořená divadelní hra, která prezentuje průřez štaufskou historií a jejímž dramaturgem a odborným poradcem byl mediévista. Performance akcentuje lokální i evropskou identitu, integruje jak protagonisty z řad starousedlíků, tak z řad uprchlíků, kteří našli ve městě domov. Primárním smyslem bylo posílit soudržnost komunity, ale vyprodaná představení přinesla městu také finanční zisk. Posledním příspěvkem přednáškového programu byl referát

Martina Šorma z pražského Centra mediévistických studií na téma *From Popular Culture to Populism. On the Contemporary Instrumentalization of the Middle Ages*. Šorm se zaměřil na knihu *Epištoly o elitách a lidu* Vlastimila Vondrušky, nejčtenějšího autora současné české historické prózy, který je veřejností vnímán jako odborný historik, ač sám sebe prohlašuje za disidenta historické vědy. Omniprezentní metodou Vondruškovy knihy je medievalismus a zákonitosti či závěry současné mediévistiky u něj nehrají zásadní roli. Jako zástupce lidu a lidovosti dlouze polemizuje právě s moderními historiky, podobně jako s „aktivisty“ a „elitami“. Vondruškovo plebejství lze demaskovat jako populistickou stylizaci, protože on sám byl vyznamenán politickou elitou, prezidentem republiky. Ve svých protiněmeckých a protievropských výkladech například spisovatel prezentuje českého premiéra vystupujícího v Bruselu jako Husa bojujícího za pravdu v Kostnici. Podle Šorma se k podobným medievalismům musí kriticky a veřejně vyjadřovat historici, kteří by je neměli nekonstruktivně odsuzovat, ale naopak otevřeně vysvětlovat. Cílem odborníků by mělo být pozvat veřejnost ke studiu minulosti například podnícením zájmu o historii rodiny, města či regionu.

Závěrečné slovo patřilo opět Martinu Schulze-Wesselovi, který shrnul hlavní myšlenky z jednotlivých sekcí a poděkoval všem účastníkům. Ti se v individuálních reakcích shodli, že konference byla přínosná nejen svou interdisciplinariitou, ale především výjimečným prostorem pro diskusi, které byla věnována více než třetina času a zapojovali se do ní nejen referující, ale také hosté z auditoria. Referáty budou publikovány v tištěných výstupech Collegia Carolina.

Jan KREMER

Autoři studií

Ing. Mgr. Gabriela Dykastová

Katedra dějin a didaktiky dějepisu Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy (studentka doktorského programu)

GabrielaDykastova@email.cz

Doc. PaedDr. Hana Horká, CSc.

Katedra pedagogiky Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity

horka@ped.muni.cz

Mgr. Jakub Jiříšťa

Katedra filmových studií Filozofické fakulty Univerzity Karlovy (student doktorského programu)

jjiriste@gmail.com

Mgr. Miroslav Palárik, Ph.D.

Katedra histórie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

mpalarik@ukf.sk

Mgr. Veronika Rodová, Ph.D.

Katedra primární pedagogiky Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity

rodova@ped.muni.cz

Autoři dalších článků

Mgr. Vojtěch Čurda, Ph.D.

Pražská konzervatoř

vojtechcurda@seznam.cz

Mgr. Roman Káčerek

Gymnázium pod Svatou Horou v Příbrami / Katedra dějin a didaktiky dějepisu Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy

romankacerek@seznam.cz

Mgr. Vojtěch Kessler, Ph.D.

Historický ústav Akademie věd České republiky, v. v. i.

kessler@hiu.cas.cz

prof. PhDr. Jan Klápště, CSc.

Ústav pro archeologii Filozofické fakulty Univerzity Karlovy /

Archeologický ústav Akademie věd České republiky, v. v. i.

jan.klapste@ff.cuni.cz

PhDr. Vlasta Kordová

Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem (studentka
doktorského programu)

vlasta.kynclova@gmail.com

Mgr. Jan Kremer

Centrum medievistických studií / Katedra dějin a didaktiky dějepisu

Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy (student doktorského
programu)

kremer@flu.cas.cz

Mgr. Václav Nájemník, Ph.D.

Gymnázium Jaroslava Seiferta, o. p. s.

vnajemnik@centrum.cz

PhDr. Michal Pehr, Ph.D.

VŠ Cevro Institut

michal.pehr@post.cz

MARGINALIA HISTORICA

Ročník 10, číslo 1/2019

Vydává Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta,
Katedra dějin a didaktiky dějepisu

Magdalény Rettigové 4, 116 39 Praha 1

Tisk: tiskárna Nakladatelství Karolinum

Předsedkyně redakční rady: Ivana Čornejová

Zástupce předsedkyně redakční rady: Jiří Hnilica

ISSN: 1804-5367

Evidenční číslo MK ČR: E 19664