

Marginalia Historica

Časopis pro dějiny vzdělanosti a kultury

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra dějin a didaktiky dějepisu

1_2022

Marginalia Historica

Ročník 13, číslo 1/2022

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), Kristýna Bernardová, 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. 260593 (Mediální moc, kulturní paměť, společenská odpovědnost), hlavní řešitel prof. PhDr. Jiří Pokorný, CSc.

ISSN: 1804-5367

Evidenční číslo MK ČR: E 19664

Obsah

STUDIE

Ivana ČORNEJOVÁ

Alexandr Stich a „jeho“ Jirásek 9

Vojtěch ČURDA

Jiráskovská akce a její obtíže 19

Ladislav FUTTERA

Krakonoš v cizích službách

Pohádkové drama *Pan Johanes* v kontextech Jiráskovy tvorby

a soudobé krakonošovské literatury 39

Jiří MIKULEC

Pobělohorská historická traumata a Jiráskovo *Temno* 55

Jan ŠINDELÁŘ

Litomyšl – Praha – Hronov

Tři figurální pomníky Aloise Jiráska 67

RECENZE A ZPRÁVY

Martin NODL – Vladimír URBÁNEK (eds.), *Josef Válka a myšlení o dějinách*, edice Historické myšlení, svazek 89.

(Ivana Čornejová) 91

Jan CHADIMA, *Rudolf Slánský*

(Vojtěch Čurda) 94

Plzeňský Oblomov

Lenka MERGLOVÁ PÁNKOVÁ, *Josef Škorpil (1856–1931). Příběh plzeňského muzejníka a jedné muzejní sbírky*.

(Markéta Formanová) 98

Jana WOHLMUTH MARKUPOVÁ, *Soukromá válka Huga Vavrečky. Mikrohistorie z rozhraní soudobých dějin (1945–1952)*.
(Filip Jiroušek) 102

Gaius Secundus Plinius, *Historia naturalis*.
Plínius Starší: *História prírody*. Preklad Eleonóra Vallová.
(Pavol Valachovič) 105

MUZEA A VÝSTAVY

Cesta kolem světa za 80 dní
(Josef Pavlíček) 113

KRONIKA

6. světová konference Mezinárodní federace pro public history.
(Karolína Bukovská) 119

Studie

Alexandr Stich a „jeho“ Jirásek

Jirásek Viewed by Alexandr Stich

Ivana Čornejová

Abstrakt

Autorka se v předložené studii snaží analyzovat přístup Alexandra Sticha k textům na základě lingvoliterární teorie, jejímž byl tvůrcem a nadšeným propagátorem, zde v kontextu jeho výkladu Jiráskových prací, zejména románů *Temno* a *Skály* a povídky *Sousedé*. Paradigmatem Stichova přístupu k analýze porozumění Jiráskovu dílu byla jeho následující definice náležitého dešifrování textu: „Každý text je v procesu jazykové komunikace vnímán pouze parciálně, omezeně, tj. že ve vědomí adresáta se plně uplatní jen část významů a jejich souvislostí, které autor do textu vědomě zakódoval. Úloha péče o kultivování procesu jazykové komunikace je tuto diferencí, toto rozpětí mezi významem vyslaným a přijatým co nejvíce zmenšit.“ Ve studii se autorka ztotožňuje se Stichovým tvrzením, že „Jirásek vytvořil ucelenou koncepci vnitřního ideového a kulturního vývoje českého národního společenství v 17. a 18. století...“

Abstract

The author analyses the ‘linguistic-literary’ criticism theory by Alexandr Stich, its promoter and enthusiast, as applied by the latter to Alois Jirásek’s writings, especially the novels *Temno* and *Skály* and the short story *Sousedé*. The theory’s paradigm is constituted by Stich’s definition of how a text is to be properly decoded: ‘Every text that takes part in the communication of meaning is only understood to a limited, partial extent; that is, the addressee fails to discern the whole semantic and associative field consciously encoded into the text by the author. To improve the process of communication then means to make the gap between the meaning sent and received as narrow as possible.’ The present study’s author endorses Stich’s proposition that ‘Jirásek conceived a comprehensive account of Czech national community’s advance of thought and culture during the 17th and 18th centuries’.

Klíčová slova

Alexandr Stich – badatel bez možnosti publikování za normalizace – Jiráskovo *Temno* – lingvoliterární teorie

Keywords

Alexandr Stich – Communist-era researchers under publication ban – Jirásek's *Temno* – linguistic-literary criticism theory

Nepatřila jsem bohužel k přímým žákům Alexandra Sticha ani k těm, kteří se s ním mohli seznámit při jeho učitelském působení na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy (dále jen UK), ani k těm později přidruženým. Alexandru Stichovi nebylo dopřáno přednášet na akademické půdě příliš dlouho (pouze v letech 1990–2003),¹ ale i za tuto dobu získal celou řadu nadšených ctitelů z řad studujících, kteří se vesměs později sami ve vědě velmi dobře uplatnili. Stich byl temperamentním diskutérem, nejen za katedrou, ale až vášnivě se pokládal do obecných debat a při, intenzivně se zajímal o věci veřejné a neúnavně (i když často jen marně) se zasažoval o nápravu společnosti. Není třeba dodávat, že na tuto nápravu nahlížel nezřídká subjektivně, ovšem ne nespravedlivě. Stejně tvrdošíjně a temperamentně obhajoval své vědecké objevy. Václav Petrbok v doslovu k výboru Stichových recenzí a úvah otištěných v *Lidových novinách* píše, že rád provokoval a „rýpal,“ dokázal i popudit své oponenty, respektive autory, s nimiž právě ne zcela souhlasil.² Domnívám se, že právě takové vybuzení protivníka ho v podstatě těšilo a umožňovalo mu uplatnit vlastní ostrovtip – ne zlostně, ale ve službách dobré věci.

Možná, že by se můj příspěvek měl spíše jmenovat *Jak jsem objevila něco*

zajímavého (ve vztahu k Jiráskovi) a poté zjistila, že na to už přede mnou přišel Alexandr Stich. Samozřejmě takový název referátu by byl přinejmenším tuze klopotný, a proto mi nezbyvá než na následujících stránkách osvětlit podstatu svého vztahu k myšlenkám a názorům Alexandra Sticha. Badaatele, na něž by se velice hodilo označení „furibundus“ ve výkladu, který ostatně on sám definoval ve své studii *Tři kapitoly o českém baroku*,³ tedy **vášnivý**. Vášnivě zaujatý tématem, předmětem svého výzkumu, své práce a svých postojů.⁴

Poprvé jsem dílo Alexandra Sticha měla v rukou v odeonském vydání kuchařky Magdaleny Dobromily Rettigové.⁵ Fiktivní editorkou a autorkou předmluvy, vysvětlivek a ediční poznámky byla jistá Felicitas Wünschová,⁶ za jejímž jménem se neskrýval nikdo jiný než tehdy v Československém spisovateli na místě nejprve korektora, později redaktora působící A. Stich. Stichův úvod *Spisovatelka a kuchařka* (s. 9–32) ke knize proslavených receptů je zasvěceným průhledem do života společnosti v českém menším městě první poloviny 19. století i analýzou dalšího „spisování“ Magdaleny Dobromily. V závěrečné kapitole nazvané *Čtení o Magdaleně Dobromile Rettigové* zveřejnil několik drobností o autorce kuchařky, „tého zajímavé paní,“ z pera Aloise Jiráska datovaných do roku 1912.⁷

³ Miroslav TOUŠEK, *Tři kapitoly o českém baroku. I. K Jiráskovu pojetí českého baroka*, Wiener slawistischer Almanach 8, 1981, s. 187–244.

⁴ Čerpám zde jen z vydaných Stichových prací. Jeho obsáhlá pozůstalost uložená v Literárním archivu Památníku národního písemnictví (obnášející více než stovku kartonů) není ještě zcela zpracovaná a v uložených písemnostech nepochybně pozdější badatelé najdou množství dalších poznatků doplňujících obraz autorova vědeckého odkazu. K tomu viz: Miloš SLÁDEK, *Na okraj písemné pozůstalosti Alexandra Sticha aneb Posmrtné putování pana profesora*, Acta Universitatis Carolinae Pragensis, philologica 3, Slavica Pragensia 42, 2014, s. 21–28.

⁵ Magdalena Dobromila RETTIGOVÁ, *Domácí kuchařka spolu s ukázkami z beletristického díla M. D. Rettigové a čtením o její osobnosti*, Praha 1986.

⁶ Felicitas Wünschová (nar. 1914 v Ostravě) byla nejprve středoškolskou profesorkou, od roku 1948 pracovala v Ústavu pro českou literaturu ČSAV, při vydání díla M. D. Rettigové se stala tzv. „pokrývačkou“ cizího díla. Zemřela v roce 1986.

⁷ M. D. RETTIGOVÁ, *Domácí kuchařka*, s. 494–496. Jedná se o výňatek z Jiráskova vzpomínkového díla *Ž mých pamětí*, Praha² 1913, s. 123–127. K Magdaleně Dobromile Rettigové se Stich vrátil ještě v roce 1996, když byl jeho rozsahem nevelký text otištěn ve sborníku z konference konané v Rychnově nad Kněžnou: Alexandr STICH (ed.), *Magdalena Dobromila Rettigová. Sborník z odborného semináře*, Rychnov nad Kněžnou 1996.

¹ Alexandr Stich se narodil v roce 1934, v letech 1952–1957 studoval slavistiku a bohemistiku na pražské filozofické fakultě a poté působil v Ústavu pro jazyk český Československé akademie věd (dále jen ČSAV). V roce 1974 byl donucen po prověrkách odejít a působil jako korektor a později redaktor v nakladatelství Československý spisovatel, kde editoval několik titulů (pod cizími jmény). V roce 1990 se mohl vrátit na Filozofickou fakultu UK (záhy byl jmenován docentem a v roce 1992 se stal profesorem) na Katedru českého jazyka a teorie komunikace. K desátému výročí jeho úmrtí uspořádala Filozofická fakulta UK výstavu zasvěcenou jeho životu a dílu ve foyeru fakulty. Ač vzděláním a oborem svého působení jazykovědec a literární vědec, z jeho prací je patrná hluboká poučenost historií (obecnou i literární). Je mj. autorem lingvoliterární metody, která má zkoumat kontext a historické ukotvení psaného textu. Zabýval se dílem Jana Nerudy, Karla Havlíčka Borovského, Boženy Němcové či Františka Halase a literárním odkazem českého baroka.

² Václav PETRBOK, *O jazyce, čtenářích a patosu*, in: Jazykověda – věc veřejná, Alexandr Stich – Václav Petrbok, Praha 2004, s. 318–329.

Alexandr Stich se ovšem Aloisem Jiráskem začal soustavněji zabývat v souvislosti s barokem. Krása barokní barvitě a květnaté češtiny plné skrytých významů jemu samotnému doslova učarovala. Učarovala do té míry, že neváhal později veřejně obhajovat dokonce i vlastní literární dílo muže, jehož negativní obraz se v naší společnosti po staletí hluboko vžil jako paradigma černého obrazu pobělohorské doby – pátera Antonína Koniáše. Nejen že neváhal Koniáše hájit, ale především doložil na příkladech jeho vlastního spisování jezuitův cit pro český jazyk a jeho podíl na rozvoji českého písemnictví.⁸ Poprvé jsem se (stejně jako i jiní čtenáři) mohla seznámit se Stichovým pohledem na pobělohorskou dobu ve studii *Tři kapitoly o českém baroku* z počátku osmdesátých let minulého věku. Nezastírám, že tento text působil v tehdejších neutěšených letech doslova jako „zjevení.“ Bohužel – a ke škodě všech čtenářů a hypotetických zájemců – autor dokončil jen tu první, úvodní, ale pro mé současné téma stěžejní část nazvanou *K Jiráskovu pojetí českého baroka*.⁹ Tato část první byla tedy bohužel zároveň i poslední – oč byl Stich lepším řečníkem a především oslnivým učitelem a debatérem, o to menším byl (ke škodě nás všech) „psavcem.“ To se plně projevilo i ve svobodném období po roce 1989, kdy odpadly dřívější restriktce a kádrování. Žel ani tehdy, možná i kvůli hektické době a množství různých zájmů a povinností, které jej odváděly od systematické práce, Alexandr Stich nenapsal větší syntetické dílo.¹⁰

První ze zveřejněných studií o Jiráskově náhledu na české baroko byla ve své době skutečně přelomová. Ani zde nemohl Stich práci publikovat pod vlastním jménem, dílo „napsal“ jistý Miroslav Toušek.¹¹ A napsal ho více než dobře. Právě zde jsem si jasně uvědomila, jak hluboce mi autor

mluví z duše. Pro některé čtenáře bylo možná překvapivé Stichovo zjištění, že Jirásek nevidí ostrou cézuru mezi barokem a osvěcencstvím a kromě toho Stich (analogicky jako Jirásek) rozhodně nepovažoval české obrození za návrat k ideálům husitství nebo reformace, nýbrž logické vyústění baroka.¹² Alexandr Stich proto musel začít svou analýzu Jiráskovým *Temnem*, které vidí zcela ve shodě s obsahem (a jistě i autorovým záměrem) jako velký román o prvních desetiletích 18. století. Době, kdy vrcholila extáze katolického baroka, nalézající své vyjádření ve skvělých slavnostech spjatých s blahorečením a posléze svatořečením Jana Nepomuckého.¹³ Musím se přiznat, že toto Touškově, tedy Stichově, dílo¹⁴ mne už tehdy přimělo a motivovalo, abych si *Temno* po mnoha letech přečetla podruhé.¹⁵ Sticha doslova iritovalo, že se baroko (s výjimkou výtvarného umění) vylučovalo z českých dějin, když se barokní čeština pokládala za jazyk nejhloběji „upadlý,“ poničený, jehož „zdravé“ jádro držel pouze lid, folklór pak měl být jedinou studnicí čistoty jazyka.¹⁶ Oficiální spisovatelé, zejména ti z jezuitského řádu (vyjma Balbína, ale ten byl natolik „rafinovaný,“ že česky vůbec nepsal), jazyk pouze prznili a znešvařovali. V 19. století se stalo zvykem pohlížet na baroko (zejména to literární) jako na katastrofu a Alois Jirásek se pak „od desátých let 20. století pokládal přímo za ztělesnitel této koncepce, který ji umělecky ztvárnil a vnesl do nejširších kruhů svým románem *Temno*“.¹⁷ Myslím, že sám Alois Jirásek by se takovému „oceňování“ velice podivil.

¹² K tomu i Petr ČORNEJ (rec.), *Miroslav Toušek, Tři kapitoly o českém baroku. I. K Jiráskovu pojetí českého baroka*, Husitský Tábor 6–7, 1983–1984, Tábor 1984, s. 539–540.

¹³ Vít VLNAS, *Jan Nepomucký. Česká legenda*, Praha – Litomyšl² 2013. Vlnas dokonce, jistě ne neprávem, nazval Jiráskovo *Temno* románem o svatořečení Jana Nepomuckého, především si explicitně povšiml i Stichova přístupu k výkladu pobělohorské doby (s. 303).

¹⁴ Jak bývalo v oněch dobách zvykem, jméno skutečného autora nezůstalo zájemcům utajeno.

¹⁵ V dětství jsem přečetla téměř celé Jiráskovo románové dílo, ale přiznávám, že tehdy mne více oslovily dramatičtější (nebo chceme-li akčnější) příběhy – především *Mezi proudy* a *Bratrstvo*. Pod Stichovým impulsem jsem přečetla *Temno* opakovaně a považuji ho za jeden z jeho nejlepších románů (v době zcela nedávné jsem se četbě věnovala potřeť a své mínění o kvalitě tohoto díla jsem si jen upevnila).

¹⁶ Velice mne vyděsilo, když mi kolegyně sdělila, že ve stejném duchu je nyní její syn poučován v septimě současného gymnázia.

¹⁷ M. TOUŠEK, *Tři kapitoly*, s. 187.

⁸ Alexandr STICH, *Následující velikonoční text*, Lidové noviny 14, 1993, s. 8–9.

⁹ Viz pozn. č. 3.

¹⁰ Je také možné, že nebyl vůbec „rozeným“ systematikem, ale bezpochyby právě množství zájmů, povinností a aktuálních úkolů jej odvádělo od vytvoření díla, jež by si zasloužilo označení opus magnum. Alexandr Stich se ovšem měl podílet na vydání kolektivních syntetických dějin české literatury: Alexandr STICH – Jan LEHÁR (eds.), *Česká literatura I. Od počátků do raného obrození*, Praha 1997; Jan LEHÁR – Alexandr STICH – Jaroslava JANÁČKOVÁ – Jiří HOLÝ (eds.), *Česká literatura od počátků k dnešku*, Praha 2008 (2. vyd. 2020). Jak uvádí jeden z recenzentů této studie, Stich měl napsat kapitolu o barokní literatuře, ale místo něj se textu musel ujmout J. Lehár.

¹¹ Pseudonym Toušek nezvolil Alexandr Stich náhodně. Miroslav Toušek byl jeho nepoznaný strýc, matčin bratr, nadějný student, který zemřel ve věku šestnácti let na sklonku první světové války v roce 1918 – za toto sdělení vděčím jednomu z recenzentů tohoto textu.

Podle mého názoru je paradigmatem Stichova přístupu k analýze porozumění Jiráskovu dílu jeho následující definice náležitého dešifrování textu: „Každý text je v procesu jazykové komunikace vnímán pouze parciálně, omezeně, tj. že ve vědomí adresáta se plně uplatní jen část významů a jejich souvislostí, které autor do textu vědomě zakódoval. Úloha péče o kultivování procesu jazykové komunikace je tuto diferencí, toto rozpětí mezi významem vyslaným a přijatým co nejvíce zmenšit.“¹⁸ U Jiráska pak Alexandr Stich nehovoří jen o diferencii, ale postupně pěstované disproporcii mezi tím, co autor napsal a co si měl čtenář o napsaném myslet. Jen stěží by bylo možné ono záměrné (cíleně ideologizované a politizované) zamlžení a zkrácení vedoucí k fatálnímu nepochopení autora lépe charakterizovat. Stich explicitně dokládá, že pokud se od třicátých let minulého století začaly objevovat jiné názory a jiné koncepce baroka (odlišné od masarykovského výkladu „sporu o smysl českých dějin“), pokládal se takový přístup jednoznačně za „antijiráskovský“ (Stich tu měl na mysli především ryze katolické autory, jako byli Josef Vašica nebo Vilém Bitnar; Bohdana Chudobu, písničím naopak o „temnu“ josefinském, pokládá Stich za extrém, badatele a spisovatele, který zašel programově až ad absurdum).¹⁹ Dodávám, že antijiráskovský byl tento výklad jen podle pokřiveného výkladu klasikova sdělení.

Alexandr Stich se v této první z plánovaných (žel dále nerealizovaných) tří studií však více než Jiráskovým *Těmtem* zabývá méně známou povídkou *Sousedé*, kterou velmi podrobně analyzuje. Povídka vyšla poprvé v *Květech* roku 1882, poté byla vydána i v mnoha výběrech Mistra díla.²⁰ Zde si Stich povšiml poprvé, ale zdaleka ne naposledy postavy benediktina Josefa Bonaventury Pitra – zde konkrétně při jeho pobytu v klášteře v Polici nad Metují. Jiráskova – a Stichova – akcentace role katolického (řádového, ale ne jezuitského) kněze rozhodně není samoučelná. Josef Bonaventura Pitr byl osobností velice zajímavou a dle všeho jak pro spisovatele, tak pro Sticha byl příkladem iniciační postavy, duchovního „na pomezí“ věků.

Pitrova role v povídce *Sousedé*, příběhu lásky mladých lidí odvíjejícího se na pozadí první slezské války či války o dědictví rakouské (1740–1743), je sice více než okrajová, ale pro Alexandra Sticha se stal nepochybně osobností, která dotvrzovala jeho vidění kontinuity českých dějin. Stich vidí Josefa Bonaventuru Pitra, zřetelně ve shodě s Jiráskem, jako člověka „nové“ doby, tedy osvícenství, nesoucího v sobě vše pozitivní z časů minulých, vlastence a kněze, jenž v sobě spojuje barokní duši i mysl osvícenského myslitele.²¹ V daném kontextu pak Stich ještě připomíná dílo literárního historika Josefa Hanuše, který se podle něj nejvíce přiblížil soudnému, tedy méně předsudečnému, hodnocení baroka.²²

V *Sousedech* si Alexandr Stich Pitra povšiml poprvé, ale postupem doby se mu tato osobnost stala až objektem zbožňování (svého druhu). Dokonce v recenzi (otištěné v *Literárních novinách* v roce 1998) na zásluhou brněnskou edici anonymního spisku z poloviny 18. století (1754) *Země dobrá, to jest země česká*, díla, které vychází zejména z Beckovského kroniky²³ a jehož odborná (i jazyková) úroveň se dříve netěšila příliš kladnému hodnocení, uvažuje Stich o tom, že je možné, že autorem by mohl být právě Pitr (ostatně veden faktem, že v povídce *Sousedé* se Mistr Jirásek o této knize zmiňuje).²⁴ Nevím, ani nejsem zcela přesvědčena,²⁵ že by tato hypotéza byla prokazatelná, ale právě toto zřetelné Stichovo zalíbení v postavě pátera Bonaventury Pitra potvrzuje, jak se alespoň domnívám, jeho označení jako „vášnivého“ (furibundus) badatele. Badatele, jenž se dokáže tak úžasně a bezpředsudečně nechat strhnout tématem a vehementně (i logicky) ho obhajovat, že mu jsme schopni odpustit i jisté prohřešky proti nezaujaté kritičnosti a „povinnému“ nadhledu.

²¹ Nejnovější biografii Josefa Bonaventury Pitra přináší lexikon vzniklý pod vedením Kateřiny Bobkové Valentové a Jarmily Kašpárkové: Kateřina VALENTOVÁ a kol., *Historiam scribere. Řádová historiografie raného novověku, II. Biografický slovník*, Praha – Olomouc 2018, s. 534–536.

²² Josef HANUŠ, *Bohuslava Balbína Bohemia docta*, Český časopis historický 1909, s. 133, 298–311, 407–426.

²³ Jan František BECKOVSKÝ, *Poselkyně starých příběhů českých, aneb Kronika česká*, Praha 1700.

²⁴ *Malý otřes ve velkém polemickém tématu*, in: Jazykověda – věc veřejná, A. Stich – V. Petrbok, Praha 2004, s. 276–295.

²⁵ Např. velký znalec české barokní literatury Miloš Sládek soudí, že autorem *Země dobrá* mohl být spíše někdo z Beckovského současníků.

¹⁸ Tamtéž, s. 187. Uvedený citát pokládám i za doklad Stichova historického nazírání dějin a jejich svědectví – tedy pramenů. Pokud bychom chtěli tuto definici zjednodušit, soudím, že autor zde propaguje nejzákladnější ze všech (byť pro mnohé již archaickou) historiografických metod, tedy kritiku pramene.

¹⁹ Tamtéž, s. 188, 190.

²⁰ Kupodivu je i součástí gottwaldovsko-nejedlovského „pokrokového“ vydání z počátku padesátých let 20. století, které povídky přináší jen velice výběrově. Alois JIRÁSEK, *Sousedé; U domácího prahu*, doslov Zdeněk Nejedlý, Praha 1950.

Meritorním tématem mého sdělení má ovšem být upozornění na význam románu²⁶ *Skály*, jenž mne vždy poutal svým jímavým tématem, současně tragickým a na konci i (možná nečekaně) pozitivním a optimistickým vyzněním. Přiznávám, že až při opakované četbě tohoto Jiráskova díla jsem začala uvažovat nad úžasným poselstvím jeho závěru.²⁷ A současně jsem si uvědomila, že v tomto dojemném vyprávění spočívá skutečná cesta k pochopení Jiráskova vztahu k pobělohorskému období. Starý „Voborský“, tedy Kochan z Prachové, se při letmém návratu z vnuceného pobytu v cizině (nekatolické, leč německé) setkává se svým ztraceným synem. On, emigrant, syn muže popraveného na Staroměstském rynku, se shledá s potomkem, jehož musel před lety opustit a oželet, nadějí svého rodu, který je – katolickým knězem! Knězem, ale vlastencem pracujícím pro blaho dehtaného národa. A zde jsem viděla skutečného Jirásku, bytostného patriota i katolíka, jenž viděl dobu, kdy se vlastenečtí (čestí) kněží stávali tou pravou, skutečnou, solí země. Otec a syn Kochanové se nakonec rozcházejí – nelze jinak – ale starému Kochanovi opouštějícímu syna vkládá Jirásek do úst řeč plnou pochopení: „»Raněn, s těžkou myslí, s těžkým srdcem, ano. Ztratil jsem syna, našel jsem ho a pak opět ztratil. Ale ne nadobro,« dodal mírněji. »Tys opustil víru otců svých. Ale lásku otcovu a dědovu, lásku k vlasti své jsi zachoval. V té jsme se našli. Buď jméno Páně pochváleno!«²⁸

Ó, jak jsem zajásala nad tím, že jsem našla cestu k Jiráskovu skutečnému výkladu *Temna* (tento román vyšel poprvé v roce 1915, zatímco *Skály* byly otištěny v Lumíru 1886)! Stalo se to už před bezmála dvěma desetiletími, co jsem se radovala ze svého „objevu“ – ovšem nedlouho. Jen dotud, než spatřila světlo světa nová edice Kořínkových *Starých pamětí kutnohorských*²⁹ s krásným doslovem Alexandra Sticha. Ačkoliv to bylo trochu neočekávané, v doslovu k dílu svérázného jezuita Kořínka píše Stich o Jiráskových *Skalách*. A co horšího (tedy pro mne), jeho výklad je úplně stejný jako ten, který jsem chtěla sama publikovat! Stich zdůrazňuje výslovně heroismus Voborského pochopení (tedy pochopení sui generis) pro svého

syna. Ten Voborský – Kochan, jenž přísahal pomstu všem, kdo způsobili bělohorskou porážku, dává kněžím, s nimiž se setká v „opuštěné krčmě“, „*Stránského knihu Respublica Bojema, a za to žádá Pešinův Mars Moravicus – to je situace, která je svým hlubinným smyslem přímo replikou díla Kořínkova*“.³⁰ K tomu lze jen stěží připojit další komentář, byl by zcela nadbytečný! Pod opuštěným skalním hradem nedaleko česko-slezského pomezí se odehrává příběh, který má předznamenat následný vývoj českých dějin. Pro Aloise Jirásku to bylo zcela zřejmé a srozumitelné, Alexandr Stich meritů věci porozuměl stejně, jen „pokrokoví“ vykladači Jiráskova díla se snažili vyznění jeho knih zamlžit a převrátit.

Alois Jirásek byl křtěný katolík, studoval u benediktnů v broumovském gymnáziu a byl to vlastenec. Chápu, že jsem v předchozí větě právě nesdělila žádnou převratnou novinku. Nicméně se domnívám, že Jiráskův katolicismus a vlastenectví jsou patrné (myslím, že především) i z jeho děl věnovaných pobělohorské době – to Alexandr Stich velice dobře cítil a postihl. V povídce *Sousedé* mluví páter Bonaventura s navrátilivším se emigrantem Peškem: „*To nás právě kormoutí a všecky nás, že s nimi [zde jednoznačně rozuměj: Němci – pozn. autorky] držíte. Vidíte, ta matka naše, země česká, stoná a krvácí, a vlastní synové pomáhají těm, kteří ji hubí a ničí.*“³¹ Alois Jirásek byl vlastenec (stejně jako Alexandr Stich, což prokazoval například i svými četnými polemikami s historikem Dušanem Třeštíkem). Nadto Jirásek byl rodákem z Hronova, studoval v Broumově a ve svých dílech se k této východočeské výspě, tedy přesněji česko-kladsko-slezskému pomezí, často vracel (zejména ve svých povídkách); z kraje, kde byly živé spory česko-pruské. Ostatně sám Jirásek zažil jako patnáctiletý hoch válku z „šestašedesátého roku“, v kraji tolik po dlouhá léta prožívanou (jedná se o rakousko-pruské válečné střetnutí v roce 1866). I proto neměl pochopení pro emigraci, zejména pro odchody do Pruska a Saska. Podle mého názoru tento odpor k odchodu do německého prostředí je jasně patrný i v románu *Temno*, stejně tak v jiných příbězích o pobělohorské době.

To věděl i Alexandr Stich. Překvapením (dalším) pro mne bylo, když jsem si přečetla (vlastně poprvé v životě) doslov Zdeňka Nejedlého k románu *Skály*. Ačkoliv jsou Nejedlého dovětky k onomu komunistickému vydání Jirásku spíše trapným odleskem jeho někdejších (ne zcela naplněných

²⁶ Román, či novela? – netroufám si rozhodnout, nejsou tak školená v literární teorii.

²⁷ Zde se odvolávám na své výše uvedené vyznání, že jsem Jiráskovo dílo chápala jinak v dětství (při první četbě) a v dospělosti, již poučená studiem historie.

²⁸ Alois JIRÁSEK, *Skály*, Praha 1950, s. 279.

²⁹ Jan KOŘÍNEK, *Staré paměti kutnohorské*, Praha 2000, s. 425–429, (ediční příprava, komentář, vysvětlivky a rejstříky Alexandr Stich a Radek Lunga).

³⁰ J. KOŘÍNEK, *Staré paměti kutnohorské*, s. 427.

³¹ A. JIRÁSEK, *Sousedé*, s. 160.

schopností), zde se vlastně se Stichem (i se mnou) shoduje: „*A Voborský, i když musí přiznat, že on sám je se svými pobělohorskými plány už minulost, odchází ze Skal s vědomím, že není konec, že život národa jde dál. A pozná dokonce v dvojnásob ztraceném synu, křesiteli a buditeli národa už v tomto novém smyslu.*“³² Zdeněk Nejedlý se tu ve věku velmi pozdním vlastně vrací ke svým raným úvahám mladého učence zasahujícího do debat o smyslu českých dějin, kdy vyzdvihuje české spisovatele 17. a 18. století a naopak tepe autory raného obrození, které vidí (ne zcela neprávem) jako výplody primitivní, což dokládá například na Václavu Thámovi: „*Obrození není tedy o odstranění úpadku a vytvoření lepších světů, nýbrž jeho význam tkví v tvoření světů jiných, než byly ty dřívější.*“³³

Ale zpět ke Stichovi. Ano, má úplnou pravdu, když tvrdí, že „*Jirásek vytvořil ucelenou koncepci vnitřního ideového a kulturního vývoje českého národního společenství v 17. a 18. století [...] Ve Skalách umělecky zobrazil souvislost vývoje před Bílou horou a po ní, později, v Sousedech a Starosvětských obrázcích, souvislost balbínovského baroka, rozvíjejícího se i po celé 18. století, s následující epochou vícejazyčně osvícenskou a dobou obrozenskou.*“³⁴

Při výzkumu obsáhlého díla Aloise Jiráska je třeba mít vždy na mysli, že nejvíce mu ukřivdili a poškodili jej ti, kdo se ho snažili nejvíce vyzdvihovat a pokládat bezmála za svého ideového předchůdce – tedy komunisté. Jirásek se naopak rozmachu bolševismu upřímně obával a osobně upozorňoval na jeho škodlivost. Na sklonku života se stal členem Československé strany národně demokratické a tuto stranu reprezentoval mezi lety 1920–1925 v senátu. Nacionalistické směřování této partaje mu jistě konvenovalo a ve dvacátých letech minulého století, podobně jako někdejší obdivovatel Ruská Karel Kramář, jasně viděl nebezpečí z východu. Jiráskovo vlastenectví je zřetelné v celém jeho díle, patriotické motivy převažují i v jeho pracích věnovaných pobělohorské době. Při bedlivém čtení je objevíme mnohem jasněji než jakési programové antikatolické zaujetí. To jasně, alespoň podle mého názoru, cítil i Alexandr Stich.

³² A. JIRÁSEK, *Skály*, doslov Zdeněk Nejedlý, s. 285–289, s. 289.

³³ Zdeněk NEJEDLÝ, *Spor o smysl českých dějin*, in: *Spor o smysl českých dějin*, Miloš Havelka (ed.), Praha 1995, s. 321–360, s. 353.

³⁴ J. KOŘÍNEK, *Staré paměti kutnohorské*, s. 427–428.

Jiráskovská akce a její obtíže

The Party's Struggle to Promote Jirásek

Vojtěch Čurda

Abstrakt

Příspěvek se zaměřuje na „druhý život“ Aloise Jiráska v padesátých letech, kdy se jeho dílo stalo předmětem politické aktualizace v duchu oficiální kulturní politiky. Ačkoliv by se při povrchním pohledu mohlo zdát, že uvnitř stranického aparátu panoval v otázce významu a přednosti Jiráskova díla obecný konsensus, ve skutečnosti se zde odehrávaly rozpory. Především bylo potřeba vykořenit Jiráskův obraz coby „buržoazního“ autora, jak jej chápala nezřídka i levicová publicistika v meziválečných časech. Této interpretaci Jiráska odpovídalo i filmové ztvárnění jeho děl – Steklého *Temna* a Vávrova *Proti všem*, toto chápání spisovatele se odrazilo i v Krškově životopisném díle *Mladá léta*. Přesto však na povrch stále vyplouvala mnohoznačnost Jiráskových textů.

Abstract

The study focuses on the ‘second life’ of Alois Jirásek during the 1950s when his works were posthumously subject to thorough re-interpretation according to contemporary cultural policy. Among the Communist Party’s nomenclatura, the individual views of Jirásek and the meaning and merits of his writings were often quite varied and a far cry from the first-glance seeming consensus as it was being felt from the outside. Above all, there was a need to eradicate the idea of Jirásek as a ‘bourgeois’ author, which had been the legacy of the left-wing journalism of the interwar period and was reflected both by the cinematic adaptations of his historical fiction (the 1950 *Temno* by Karel Steklý and Otakar Vávra’s *Proti všem* from 1956) as well as by the Jirásek biopic *Mladá léta* by Václav Krška (1952). The multifaceted nature of Jirásek’s writings, however, was never fully curbed.

Klíčová slova

Alois Jirásek – Jiráskovská akce – historický film – státní socialismus v 50. letech 20. století – interpretace literárního díla

Keywords

Alois Jirásek – Jirásek campaign – historical movies – 1950s state socialism – literary interpretation

Takzvaná Jiráskovská akce na přelomu čtyřicátých a padesátých let 20. století nesporně patřila mezi nejvýraznější počiny oficiální československé kulturní politiky. Nešlo v ní zdaleka jen o popularizaci díla slavného spisovatele, toho ostatně nebylo v tomto období příliš potřeba. Šlo spíše o integraci odkazu národního klasika do souboru „pokrokové literatury“, snahu aktualizovat jeho dílo v souladu s oficiálními cíli kulturní politiky. V období kampaně proti „reakční pekařovsko-kalistovské“ historiografii se však jednalo i o uchopení Jiráskova díla jako nástroje k formování dějinného, kulturního a politického vědomí obyvatelstva, lépe řečeno o vytyčení nové, kanonické interpretace literátova díla. Celá kampaň se přitom vyznačovala některými jevy typickými pro kulturní politiku počátku padesátých let. Na povrchu je vidět zdánlivá jednota ve směřování k novému typu socialistické kultury a soudržnost vedoucích představitelů kulturní politiky. Pod ním však bublají vnitřní rozpory této politiky, nezřídka nesoulad mezi jejími aktéry, názorové různice, třenice a pře. Ve studii se zaměřím na snahu poúnorového režimu o „nové čtení“ Jiráskova díla, které mělo osobnost prvorepublikového pravicového senátora přiřadit k „pokrokové“ linii české literatury. Kromě snah o reinterpretaci jeho osobnosti k nim patřilo i filmové zpracování klasikovy biografie a několik filmů, které byly převedením jeho próz na stříbrné plátno v aktualizovaném duchu.

Jiráskovská akce byla součástí širokého pokusu poválečné Komunistické strany Československa (dále jen KSČ) o vybudování nového dějinného narativu umožňujícího propojení srozumitelné syntézy národních dějin s perspektivami marxistické filozofie a politické teorie. Toto soustředěné úsilí ve vytváření historické paměti nazývá historik Jan Randák „politikou dějin“, která se odráží ve formování nového školského systému, školních osnov a dějepisných učebnic. Stejně tak se projevila v popularizaci vědy v rámci osvětových přednášek, v historiografických pracích i literární a filmové tvorbě, podobně jako ve výtvarném umění. Legitimita poúnorového režimu tak byla kromě převzetí marxisticko-leninských principů vytvářena i na základě obrozeneckých narativů národních dějin, které kořenily ve společensko-politických konceptech 19. století. V nich mělo být rozpo-

znatelné a odlišitelné rozvržení základních rozporů a dichotomií uvnitř české společnosti – především antagonismu „reakčních“ a „pokrokových“ tříd i dějinných ideových směrů a tendencí. Do tohoto procesu budování historické paměti, v níž mělo ve veřejném životě dojít k internalizaci hodnot spojených s poúnorovým režimem, zapadala i kampaň, která měla vyzvednout dílo zemřelého klasika.¹

Jiráskovo dílo mohlo být do historických narativů československého komunismu integrováno díky své komplexnosti i širokému čtenářskému zájmu, který nepochybně vzbuzovalo. Stejně tak bylo svými náměty provázáno s Palackého filozofií českých dějin, na které v některých ohledech navazovala i koncepce ministra školství Zdeňka Nejedlého.² Ta zároveň zdůrazňovala Jiráskovo sepětí s lidovými vrstvami, považovanými za progresivní sílu dějinného vývoje. Jeho literární práce tak byly chápány především jako zdroj dějinného sebeporozumění společnosti, jejíž historický vývoj měl v poúnorových časech nastupovat do fáze svého završení. Zároveň byl spisovatelův odkaz začleněn do představy o československém socialismu, vycházejícím z hlubinných tradic českých dějin, jejichž vzestup a pády měl Jirásek ve svých textech dokumentovat.³

Jiráskovskou kampaň přitom provázela záštita vysoce postavených osobností státního a kulturního aparátu – prezidenta Gottwalda, ministra Nejedlého a předsedy Společnosti Aloise Jiráska, literárního historika Alberta Pražáka. Docházelo k vydávání Jiráskových děl v edici *Odkaz národu*, které doprovázelo krátké úvodní motto, jež bylo Gottwaldovou citací, a obsáhlý Nejedlého doslov. Vzniklo Muzeum Aloise Jiráska v letohrádku Hvězda (rozsáhlá přestavba byla dílem věhlasného funkcionalistického architekta Pavla Janáka), které mělo odčinit místo „národní potupy“, spojované

¹ Jan RANDÁK, *V záři rudého kalicha. Politika dějin a husitská tradice v Československu*, Praha 2015, s. 39–40. Historik se ve své práci opírá především o teoretické dílo italského marxistického myslitele Antonia Gramsciho a jeho koncept tzv. kulturní hegemonie. Získání politické moci se podle ní neuplatňuje výhradně prostřednictvím státního aparátu a politické moci, nýbrž spíše snahou o proměnu kulturních hodnot prostřednictvím školství, masmédií ad. Když ale Randák v souvislosti s Jiráskovskou akcí píše o „*jiráskovsko-nejedlovském fundamentu dějin*“, pokládám tento pojem za neadekvátní, vzhledem k silnému ideologickému přeznačení Jiráskova díla v interpretacích z padesátých let (Tamtéž, s. 326).

² Kamil ČINÁTL, *Dějiny a vyprávění*, Praha 2011, s. 196–216.

³ Tamtéž, s. 286–303.

v tradičním historickém povědomí s důsledky bělohorské bitvy. Expozice v rámci muzea pak návštěvníky provázela po linii Nejedlého historického konceptu, roubovaného na příběhy Jiráskových románů. Uprostřed vítací síně trůnila klasikova socha od Karla Pokorného, později známá z pražského Jiráskova náměstí. Ke spisovatelově poctě se konala divadelní pásma a řada jeho děl byla v duchu nastupující ideologie převedena na filmové plátno, došlo i ke zfilmování biografie Mistrových mladých let.⁴

Na druhé straně nebyl vztah komunistické intelektuální levice k Jiráskovi zdaleka tak neproblematicky kladný jako u Nejedlého. V meziválečné éře byl Jirásek senátorem za Československou národní demokracii (ačkoliv nikterak aktivním), považovanou levicovou inteligencí za výspu nacionalistické kapitalistické a finanční velkoburžoazie. Ve svém úsilí o budování jiráskovského kultu se tak Nejedlý nesetkával pouze s porozuměním. Jirásek nebyl příliš přijímán některými mladšími, radikálně naladěnými pracovníky stranického kulturního aparátu, kteří podle svědectví literárního teoretika Alexeje Kusáka překřtili celou kampaň poněkud vulgárně na „Čuráskovu akci“.⁵ Ačkoliv byl zřejmě hlavním iniciátorem Jiráskovské akce právě ministr Nejedlý, svou roli mohl sehrát i vřelý vztah prezidenta Gottwalda k Jiráskovu dílu. Pozoruhodné svědectví o tom zanechal ve svých memoárech významný právní teoretik Viktor Knapp, který na počátku padesátých let působil na Hradě coby zástupce přednosta politického odboru. „Vím, že měl rád Jiráska [K. Gottwald – pozn. autora]. Říkávalo se a říkává se někdy i teď, že on byl původcem kultu Jiráska, jenž byl ironicky charakterizován heslem »Alespoň jeden kilogram Jiráska denně do každé rodiny« a jenž dokázal nadlouho zošklivit Jiráska i lidem, kteří ho měli rádi. Pochybuji o tom, že původcem tohoto kultu byl Klement Gottwald. Měl Jiráska rád, ale nevím, že by jej někomu vnucoval [...] Myslím, že původcem tohoto kultu byl »pan profesor«, tj. Ždeněk Nejedlý, jenž vždy vnucoval své názory každému a jenž se v této věci

zaštil i Gottwaldovou oblibou Jiráska,⁶ vzpomínal na nálady kolem Jiráskovské kampaně v ústředí moci po mnoha desetiletích Viktor Knapp.

Antinomie provázející tzv. Jiráskovskou akci se poprvé pokoušel ve své monografii o komplikovaných vztazích mezi československou kulturou a politikou reflektovat právě Alexej Kusák. Vítězství Nejedlého postobrozeňského konceptu podle něj kořenilo v poválečném směřování KSČ, která se snažila výrazněji dovolávat „pokrokových tradic,“ spojených kromě husitské minulosti také s akcentací slovanské vzájemnosti. Podle něj však byl také ozvěnou Stalinovy politiky obnovování ruského patriotismu a navazování na odkazy carského imperialismu. Stejně tak mohl být podle něho jiráskovský kult chápán jako doklad kontinuity s meziválečnou republikou tím spíše, že Jiráskovy obrazy národní historie zůstávaly ukotveny hluboko v dějinném povědomí.⁷

Nesamozřejmost Jiráskova umístění do panteonu „pokrokových osobností“ mohla vyvěrat z hlubších rozporů, které se objevují v kulturní politice raných padesátých let a dnes je pro nás (když jsme už téměř zbaveni možnosti přímého svědectví jejich účastníků) stále obtížnější je plně pochopit a interpretovat. Literární historik Petr Šámal kupříkladu chápe příklon oficiální kulturní linie k Jiráskovi jako „konzervativní obrat“, kdy byla proti výbojnému odkazu meziválečné avantgardy upřednostněna tradiční linie národních klasiků. Šámal si také všímá implicitní opozice, kterou radikálně naladěná levicová inteligence vůči Nejedlého konceptu vytvořila. Za jejího reprezentanta považuje především Karla Kosíka, jenž proti „tradičním obrozencům“ (Palackému, Tylovi, Havlíčkovi) vyzvedával jejich kritiky z řad radikální demokracie Josefa Václava Friče, Emanuela Arnolda a Karla Sabinu.⁸ V podtextu ležel i spor o „národní otázku“ v socialistické společnosti. Zatímco v meziválečné republice měla národnostně pestrá KSČ pověst uzavřené promoskevské sekty, v poválečném období se naopak prezentovala jako dědička národních tradic, sahajících až k husitskému odkazu 15. století. Šámalova interpretace se však stala předmětem dalších polemik, ve kterých jiní historikové namítali, že filozof vycházel

⁴ K průběhu a ohlasu Jiráskovské akce dosud nejučeněji Michal BAUER, *Ideologie a paměť. Literatura a instituce na přelomu 40. a 50. let 20. století*, Praha, 2003, s. 153–185; Jiří KŘEŠŤAN, *Ždeněk Nejedlý: politik a vědec v osamění*, Praha – Litomyšl 2012, s. 370–371; Jan RANDÁK, *V záři rudého kalicha. Politika dějin a husitská tradice v Československu*, Praha 2015, s. 318–326; Petr ŠÁMAL, *Žnárodněný klasik. Jiráskovská akce jako prostředek legitimizace komunistické vlády*, in: Robert Novotný – Petr Šámal a kol., *Zrození mýtu. Dva životy husitské epochy. K poctě Petra Čorneje*, Praha 2011.

⁵ Jiří KŘEŠŤAN, *Ždeněk Nejedlý: politik a vědec v osamění*, s. 371.

⁶ Viktor KNAPP, *Proměny času*, Praha 1998.

⁷ Alexej KUSÁK, *Kultura a politika v Československu*, Praha 1998, s. 153–154.

⁸ Karel KOSÍK, *Česká radikální demokracie*, Praha 1957; Petr ŠÁMAL, „Česká otázka“ ve světle stalinismu. *Karel Kosík a koncept levicového radikalismu*, Soudobé dějiny 1, 2005, s. 45–61.

stále z Nejedlého kolektivistického konceptu „lidu“ jako dějnotvorné síly, ačkoliv oproti Jiráskovi a jiným ministrovým oblíbeným vyzdvihoval radikálnější a levicovější protagonisty veřejného života. Historici Kristina Andělová a Jan Mareš kupříkladu připomínají pozoruhodnou skutečnost, že ve svém oslavném článku *Zdeněk Nejedlý a české pokrokové myšlení ve Tvorbě* z roku 1953 se Kosík jak k ministru pojetí dějin, tak k linii jeho oblíbených „pokrokových osobností“ aktivně hlásil, Jiráskovo jméno mu z nich však vypadlo.⁹ Jiráskovská akce tedy musela logicky narážet na své vlastní limity, překážky a rozpory.

Problémem v reprezentaci Jiráska jako „pokrokové osobnosti“ nebyl ovšem jenom vlnitý vztah k jeho dílu ze strany části stranicko-kulturního aparátu, nýbrž také nepříliš vřelý přijetí spisovatelova odkazu ze strany některých komunistických publicistů v meziválečných časech. Příkladem mohou být texty Julia Fučíka. Jeho nekrolog slavného spisovatele z roku 1930 lze chápat spíše jako hozenou rukavici meziválečnému Jiráskovu kultu.¹⁰ Fučík sice ocenil Mistrovy literární a umělecké kvality, s odkazem jeho osobnosti se však vypořádal kriticky, s ironií sobě vlastní. V Jiráskovi jednoznačně viděl reprezentanta buržoazie a nazýval ho přímo „měšťáckým spisovatelem“. Jeho historickým románům pak vytýkal zkreslování dějin husitského hnutí. Spisovatel se podle něj snažil v „měšťáckém duchu“ brojit proti revolučním a radikálním proudům husitské revoluce, pokoušejícím se prolomit nespravedlnosti stávajícího sociálního řádu. „*Vidíme ho [Jiráska – pozn. autora], jak posvěcuje umírněné husity proti „výstředníkům“, jak se mu obrovská revolučně-destruktivní hodnota husitského hnutí proměnila v »plodný liberalismus«, do dneška se ten národ, jež Jirásek vyučoval, nevzpamatoval z tohoto zkresleného názoru na největší z jeho revolučních tradic,*“¹¹ zhodnotil známý novinář Jiráskovy romány z období pozdního středověku. Výmluvný je také závěr Fučíkova nekrologu: „*Bylo jen pochopitelné, že Jiráskovo dílo zemřelo v okamžiku, kdy bylo dosaženo účelu, pro nějž pracoval. V okamžiku, kdy*

česká měšťácká třída dobývá svého osvobození, mizí i největší část jeho politického významu. A tento význam mizí zcela, kdy třídní rozpory mezi buržoazií a dělnictvem dostávají nejostřejší ráz.“¹² Pozdější stranický kulturní ideolog Ladislav Štoll pak označoval v meziválečné době Jiráskovy spisy za sentimentální nacionalistickou selanku, před níž dává přednost moderním ruským autorům Bakuninovi, Dostojevskému, Tolstému a Leninovi.¹³

Mezi doklady nesamozřejmosti jiráskovského kultu patří mnohé texty, které v průběhu celé kampaně vznikaly. Jejich cílem bylo bezpečné zabudování Jiráskova odkazu do linie dobově chápaného konceptu „pokrokovosti“ a naopak dekonstrukce spisovatelova obrazu jako „buržoazního autora“, který v meziválečném období mezi levicovou inteligencí převládal. Všechny přitom vycházely z Nejedlého konceptu interpretace Jiráskova díla, které se stávalo kanonickým i pro další výklady spisovatelovy osobnosti, stejně jako pro řadu filmových interpretací jeho literárního odkazu. V Nejedlého dichotomickém a antitetickém vidění společnosti se stával Jirásek mluvčím lidových vrstev v konfrontacích s měšťanskými vrstvami (buržoazií) od sedmdesátých let 19. století. Vrchol jeho tvorby podle něj ležel v husitských románech, které měly zachycovat kolektivní vzepětí českého národa, ale také ukazovat cestu k poznání revolučních perspektiv přítomného času. Třídní perspektiva přitom u Nejedlého převládala nad hlediskem národnostním. V rámci jednoho národa tak vedle „lidu“ jako kolektivního aktéra stály ještě skupiny, kterým byla vyhrazena role reakce, ať se jednalo o duchovenstvo, šlechtu, nebo později buržoazii.¹⁴

V říjnu 1951 byl na stránkách *Rudého práva* zveřejněn projev vlivné osobnosti kulturní politiky, přednosty kulturního a tiskového odboru Kanceláře prezidenta republiky Františka Nečásky s názvem *Česká buržoazie a Alois Jirásek*.¹⁵ Cílem projevu bylo poukázat na „macešský“ vztah meziválečné republiky ke známému spisovateli, lze jej také chápat jako součást dobové kampaně proti „masarykismu“ coby slepé větvi společenského vývoje. V projevu vytyčil v tomto duchu nesmiřitelnou dichotomii mezi táborem buržoazie a zájmy lidových mas, jejichž mluvčím se Jirásek stává skrze své literární dílo, jež je zároveň historickým výkladem národních dějin. Ofici-

⁹ Kristina ANDĚLOVÁ – Jan MAREŠ, *Hledání české radikální demokracie. Karel Kosík a filozofie českých dějin*, Dějiny – Teorie – kritika 2, 2014, s. 194. Polemiku s konceptem Petra Šámala vedli také Jan MERVART – Jiří RŮŽIČKA, *Rehabilitovat Marxe! Československá stranická inteligence a myšlení poststalinské modernity*, Praha 2020, s. 137–140, antitetičnost Kosíkovy práce vůči Nejedlého konceptu zdůraznil naopak také Michal KOPEČEK, *Hledání ztraceného smyslu revoluce*, Praha 2009, s. 132–133.

¹⁰ Julius FUČÍK, *Zemřel Alois Jirásek*, *Rudé právo* 62, 13. 3. 1930, s. 2.

¹¹ J. FUČÍK, *Zemřel Alois Jirásek*.

¹² J. FUČÍK, *Zemřel Alois Jirásek*.

¹³ Vojtěch ČURDA, *Ladislav Štoll. Příběh komunistického ideologa*, Praha 2022, s. 56.

¹⁴ Zdeněk NEJEDLÝ, *Alois Jirásek a společenský význam jeho díla*, Praha 1951.

¹⁵ František NEČÁSEK, *Česká buržoazie a Alois Jirásek*, *Rudé právo* 243, 14. 10. 1951, s. 4.

ální meziválečný spisovatelův kult tak byl podle Nečáska pouze výrazem pokrytectví buržoazních vrstev, jejímž skutečným zájmem naopak odpovídalo velebení období „barokního temna“ a revoluční obsah Jiráskova díla měl být naopak zkršen: „*čím více bohatla, čím více tučněla, tím více se bála lidu, tím nebezpečnější se jí stávala tradice husitů a selských rebelů, tradice lidového boje. Naplno vyslovil její hledisko například klerikální a fašistický spisovatel Durych, který ve svých románech trůfale oslavoval dobu temna i koniášovské jesuity a dštil oheň a síru na husity i jejich potomky. Nejinak i vážený a oficiální historik předmnichovské kapitalistické společnosti Josef Pekař pokládal Žižku za loupežníka a husitství za neštěstí českého národa.*“¹⁶ V jeho projevu však byla zvyrazněna ještě jedna konfliktní linie, Jirásek–Masaryk. Zatímco Jiráskovy romány jsou chápány především jako oslava revolučního boje (který se musí vést se zbraněmi v rukou), Masarykovi je vytýkán reformismus, jenž od těchto střetů odvádí. Nečásek se také snažil prokázat prezidentův nezáměr o Jiráskovo dílo, pramenící ze zásadní odlišnosti ideových pozic.

Nečásek pak připomínal především okolnosti nastalé po Jiráskovu úmrtí a pohřbu v roce 1930. Ironicky poukazoval na nízké částky, které se po autorově smrti snesly od významných představitelů finančních elit do posmrtně vytvořeného fondu na uctění jeho památky, mezi nimi neopomněl jmenovat předsedu Jiráskových „domovských“ národních demokratů Karla Kramáře. Zároveň zdůraznil, že reakce ze strany Kanceláře prezidenta republiky na tehdejší sbírku byla zcela netečná a srovnával tehdejší poměry s aktuálním oceněním „lidové sbírky“ provázející probíhající Jiráskovskou akci.

V tomto vyhoceném duchu rozpracoval Nejedlého koncept také začínající literární historik Zdeněk Pešat. Jeho brožura z počátku padesátých let nesla výmluvný název *Boj o Aloise Jiráska v zrcadle kritiky*.¹⁷ Pešat v ní zkoumal recepci Jiráskovy tvorby od sedmdesátých a osmdesátých let 19. století do své současnosti. Jiráska prezentoval jako spisovatele spojeného s nejedlovským konceptem lidu, jako spisovatele vyjadřujícího třídní zájmy lidových mas. Zároveň aplikoval v pohledu na interpretaci Mistra díla Leninovu tezi o střetávání dvou protikladných kultur – pokrokové a reakční. V období sedmdesátých a osmdesátých let Pešat připomněl ocenění Jiráskových povídek a románů Janem Nerudou a pojal je jako

spisovatele suplujícího dosahem svých děl bezzubou českou politiku. Objevuje se zde tedy tradiční obrozenecká figura (typická i pro mnoho jiných „nesamozřejmých národů“), kdy dílo spisovatele, potažmo umění jako takového spočívá v nahrazování scházející politické práce a praxe. Tuto tezi zároveň propojil Pešat s konceptem zrádcovské „mnichovské politiky“, uplatňovaným v počátcích státně socialistické diktatury pro výklad nedávné minulosti: „...*pro náš národ učinil [Jirásek – pozn. autora], pro náš lid učinil skutečně víc, než několik generací politiků, staročeskými a mladočeskými poslanci na říšském sněmu počínaje a představiteli buržoasní republiky, spolupřipravujícími Mnichov, konče.*“¹⁸ Spisovatel podle něj ve svých románech rozvinul Palackého demokratickou koncepci vývoje českého národa a dokázal zobrazit historické třídní a sociální rozbroje a zápasy. Stejně tak byl oceňován Jiráskův realismus, chápáný v této době jako předstupeň realismu socialistického.

Zároveň ovšem připomněl Jiráskovy kritiky, a to především v období společenského pnutí v devadesátých letech 19. století. Kritice byl podroben například Masarykův výklad Jiráskova románu *Proti všem*. Jestliže podle něj Masaryk na stránkách *Nové doby* vychválil Jiráska za plastické ztvárnění sporů mezi Žižkou a radikálními husitskými sektami, pro Pešata tento postoj naopak znamenal neoprávněný pokus umenšit Jiráskovu glorifikaci utrakvistického hnutí.¹⁹ V negativních ohledech zmínil pochopitelně kritiku Jiráskova díla ze strany F. X. Šaldy, Arne Nováka a katolických periodik, vzpouzejících se proti Jiráskovu pojetí dějin, především husitského období. Nejostřejší kritika však mířila na recepci Jiráskova díla z okruhu autorů dekadentní *Moderní revue*. Tady Pešat implicitně odvíjel své postoje od známých tezí Ladislava Štolla z referátu *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii*. Modernistická a dekadentní linie české literatury v něm byla označena za jednu ze slepých větví literárního vývoje. V tomto duchu Pešat dekadentům vytýkal vypjatý individualismus a odtržený aristokratismus v kontrastu k Jiráskovu lidovému dílu. Hlavní protagonisty *Moderní revue* Arnošta Procházku a Jiřího Karáska ze Lvovic obvinil Pešat přímo z fanatické nenávisti vůči Jiráskovi, které provázelo „*vášnivě nepřátelství k realismu, nenávistný odpor ke kulturnímu dědictví a povyšování všeho morbidního, aristokraticky vylučného, skepsí prosáklého a životu unikajícího, to*

¹⁶ F. NEČÁSEK, *Česká buržoasie a Alois Jirásek*.

¹⁷ Zdeněk PEŠAT, *Boj o Aloise Jiráska v zrcadle kritiky*, Praha 1954.

¹⁸ Z. PEŠAT, *Boj o Aloise Jiráska v zrcadle kritiky*, s. 15.

¹⁹ Tamtéž, s. 25–26.

jsou projevy tohoto kosmopolitického, imperialistického stadia buržoazní literatury“.²⁰ V těchto výtkách se tak obnažily konzervativní rysy onoho obratu k Jiráskovi, který byl součástí širší absorpce obrozeneckých tradic.

Pešat se rovněž pokusil nově vyložit Jiráskovo postavení v meziválečné „buržoazní republice“, která měla podle něj Jiráskův odkaz neoprávněně zneužít. V meziválečném období se Jirásek dočkal řady poct a ocenění, stejně tak bylo potřeba vysvětlit jeho politické aktivity v řadách „ultrareakční“ národní demokracie. V recepci osobnosti Aloise Jiráska tak muselo následovat jisté rozdvojení (podobně jako v chápání osobnosti Františka Palackého nebo v poválečném období T. G. Masaryka). Na jedné straně měl stát spisovatel, který ve svých románech stranil reprezentantům utlačovaných lidových mas – husitům nebo selským rebelům, jehož *Psohlavcům* se dostalo překlada i v revolučním Sovětském svazu. Za vrchol Jiráskovy politické aktivity Pešat považoval jeho podpis pod *Manifestem československých spisovatelů*.²¹ Na druhé straně tu stál přízrak národnědemokratického senátora, kterému už nebylo dovoleno pochopit světodějný význam říjnové revoluce. Národní demokracie pak měla využít Jiráskova pokročilého věku a nedostatečné orientace k tomu, aby jej prezentovala jako svého představitele a zneužívala pro politickou agitaci. Jirásek-politik byl tedy v Pešatově podání spíše nešťastnou figurou, zmanipulovanou ve prospěch mocenských ambic „kramářovců“.

Jestliže měla podle něj konzervativně nacionální pravice Mistrovo dílo utilitárně využívat, odlišné postoje připsal literární historik okruhu kolem Masarykova Hradu, který nazýval buržoazií „kosmopolitickou“. Masarykovy gratulace k spisovatelovým narozeninám, návštěvu v hrnovské vile nebo účast na jeho pohřbu vykládal Pešat jako pouhé formality zakrývající prezidentův chladný vztah k Jiráskovu dílu. Za jeho nedocenení tvrdě napadal i Ferdinanda Peroutku, který byl častým terčem útoků poučovací žurnalistiky. Kritizoval také vztah Karla Čapka k Jiráskovým románům. Čapek si na Jiráskovi cenil jeho uměřenosti, vyzvedávání principu tolerance a odmítání jakýchkoliv druhů fanatismu. Podle Pešata však toto chápání zavánělo ulamováním hrotu revolučního poselství spisovatelových knih. Podle něj totiž „Čapek nehájí Jiráska-bojovného spisovatele obrazů husitského

revolučního hnutí, spisovatele demokrata, vyslovujícího národní a sociální cítění lidu, jako ho hájil Zdeněk Nejedlý. Čapek obhajuje Jiráska-tvůrce skromných, tichých, v obraně pevných, ale snášenlivých, hluboce v budoucnost národa věřících vlasteneckých typů. Jistě i to je Jirásek, ale není to Jirásek celý.“²²

Oficiální, byť falešný Jiráskův kult měl podle Pešata nakonec vést k nepochopení jeho díla v prostředí komunistické inteligence. Odsud pramenil zdrženlivý vztah Julia Fučíka nebo S. K. Neumanna k tomuto spisovateli. Zdenka Nejedlého Pešat vyzvedl jako průkopnického interpreta, který dokázal z Jiráska sejmut etiku „buržoazního spisovatele“ a zařadil jej správně do linie pokrokové literatury.

Významnou součástí Jiráskovské akce bylo také převedení autorových děl do filmových adaptací, včetně biografického ztvárnění jeho raných a formativních let. I do filmové tvorby se promítaly rozpory kolem přetváření Jiráskova obrazu v raných padesátých letech. Nový pohled na Jiráskovu osobnost měl reprezentovat na základě scénáře Vladimíra Neffa a Jana Mareše film Václava Kršky *Mladá léta* (1952),²³ kde hlavní roli ztvárnil pozdější režisérův erbovní herec Eduard Cupák. Proslulost si sice Krška získal až později, především filmovými adaptacemi děl Fráni Šrámka, Jiráskův příběh však v jeho tvorbě zapadal do linie životopisných filmů, které vytvářel na konci čtyřicátých a počátku padesátých let. Formálně i obsahově nekonvenčně vyzníval jeho film o houslistovi Janu Slavíkovi (*Housle a sen*), kde byla pozornost upřena na vnitřní rozpory a rozpolcenost hlavního hrdiny. Ostatní filmy o velikánech českých dějin 19. století (*Posel světla* o vynálezci Josefu Božkovi a *Mikoláš Aleš*) už ale byly v mnohém poplatnější dobovému schematismu.²⁴

Mnoho motivů jeho alšovského filmu bylo podobných námětu Jiráskova příběhu. Není náhodou, že obě osobnosti vyzdvihoval jako představitele pokrokové linie české kultury Zdeněk Nejedlý, který do průběhu tvorby

²² Z. PEŠAT, *Boj o Aloise Jiráska v zrcadle kritiky*, s. 85.

²³ K podrobnostem ohledně filmu a jeho dobových recenzí viz: Vladimír OPĚLA – Milan BRĚTYŠ – Branislava KUBUROVIC – Karolina VOČADLO – Eva URBANOVÁ – Blažena URGOŠÍKOVÁ, *Český hraný film III.*, Praha 2001, s. 154–156.

²⁴ K tématu Krškových životopisných filmů podrobně Milan HAIN, *Pocit neomezené fantazie. Housle a sen a žánr životopisného filmu*, in: Osudová osamělost. Obrysy filmové a literární tvorby Václava Kršky, Milan Hain – Milan Cyroň, Praha 2016, s. 102–137.

²⁰ Z. PEŠAT, *Boj o Aloise Jiráska v zrcadle kritiky*, s. 45.

²¹ Tamtéž, s. 76.

snímku ze své mocenské pozice zasahoval.²⁵ Jiráskův obraz tak byl (v období vrcholící kampaně proti tzv. kosmopolitismu) petrifikován v duchu obrozeneckého narativu, kdy byla zvýrazněna kontinuita obrozeneckých tradic s lidovědemokratickým režimem. To se týkalo i samotného pojetí spisovatelovy osobnosti. Zatímco v dalších Krškových snímcích podle Šrámkových předloh ztvárňoval Cupák mladistvé rebely a rozervance, jeho mladý středoškolský profesor Jirásek je osobností vyrovnanou, těžko se však smiřující s provinčností a maloměstáctvím litomyšlské honorace. Celým snímkem (zachycujícím konec Mistrova dospívání a raná léta učitelské praxe) se dohromady mísí a promítají motivy antiklerikální, nacionální i sociální. Ve škole je mezi jinými Jirásek špehován katolickým katechetou, intrikánská nobilita jej označuje za „rudého sociála“ a polovinu vět přitom pronáší v němčině. Zdůrazňuje se také Jiráskova neloajalita k c. k. monarchii a přátelský vztah se studenty, kteří se za čestného a nekonvenčního pedagoga v krizových momentech vždycky postaví.

Ve filmu je také podtržena Jiráskova lidovost a hronovský původ. Což se projevuje například ve scéně dialogu s jeho matkou, která svým vyprávěním inspirovala námět románu *Skaláci*. Stejně tak je zdůrazněno propojení Jiráskova náhledu na dějiny s filozofií dějin u Františka Palackého. Zachycuje to scéna, ve které věhlasný historik projíždí v povozu s Václavem Vladivojem Tomkem Hronovem. Tomek, který Jiráskovi udělil doporučení na místo středoškolského profesora, tak ve filmu nevystupuje jako představitel konzervativní reakce (jak by bylo možné prvoplánově očekávat), nýbrž jako dobrodinec budoucího spisovatele. V kočáře Palackému Jiráskova vychvaluje s tím, že viděl na jeho stole všechny díly historikových *Dějin*. Palacký na to opáčí, že je třeba, aby jeho dílo někdo popularizoval, aby se ujalo mezi lidem. Součástí příběhu jsou však i zcela smyšlené epizody Jiráskova života, kterému vedení školy působí neustálé obtíže. Úkol od ředitele školy opisovat školní katalogy je chápán jako jeho snaha vyrazit odbojnému spisovateli pero z ruky. Jirásek zřejmě přistupoval ke studentům s respektem a dokázal je zaujmout pro literární tvorbu, stejně tak na rozdíl od jiných kolegů sledoval i nejnovější vývoj moderní literatury, což mohlo studentstvu imponovat. Jeho rebelské počínání ve filmu se však

rozcházel s realitou Jiráskova skutečného profesního života. Příkladem může být případ radikálního studenta litomyšlské reálky Vojtěcha Drobného, který se v listopadu 1880 u příležitosti kulatého bělohorského výročí podílel na protidynastické protestní akci. V centru Litomyšle vybuchlo několik petard a v ulicích byly vylepeny desítky protirakouských letáků. Když se rozhodovalo o setrvání studenta na škole, Jirásek zaujal konformní postoj a hlasoval pro jeho exkluzi.²⁶ Další smyšlenou epizodou je snadné řešení jeho problémů se zrakem, kterými spisovatel skutečně trpěl. Ve filmu se však tyto potíže snadno vyřeší během jeho pobytu ve zdravém venkovském prostředí, kde se v závěrečné scéně rozhodne zasvětit svůj život psaní husitských románů.

Obraz Aloise Jiráka jako buržoazního spisovatele tak byl ve snímku zcela přetvořen do podoby spisovatele jako socialistického buřiče a rebela. Dobová kritika však Krškovi vytýkala, že ve filmu byl slavný literát zobrazen jako osamělá osobnost, které chyběli jeho přátelé z řad „pokrokových osobností“, jako kupříkladu malíř Mikoláš Aleš.²⁷ Závažnější ideová kritika vyvstala na stránkách *Literárních novin*. Recenzenti V. Petrů a J. Prošek ocenili především Cupákovu ztvárnění Jiráskovy osobnosti, vyjadřovali však své rozčarování nad filmovým zpracováním postav Palackého a Tomka. Zatímco osobnost „Otce národa“ nebyla ve filmu podle nich šířeji rozvinuta a plnila tak pouze roli historické kulisy, v Tomkově případě se scénáristé měli odchýlit od historické skutečnosti, když historika vyličili v příliš kladném světle. Ve své recenzi pak varovali před zkreslováním dějinné reality v očích divácké obce, kdy podle nich: „I když zobrazený vztah Tomka k Jiráskovi se zakládá na pravdě, bylo třeba stejně pravdivě ukázat Tomkův společenský profil. Uvážíme-li, že si podle Neffova pojetí udělá většina diváků svůj názor na Tomka historického, pak je jeho idealisace škodlivá.“²⁸

Krškův film v sobě i přes dobový schematismus nesl autorův lyrický přístup, mnohem vyhoceněji však působil film Karla Steklého *Temno* (1950).²⁹ Ten v duchu kritérií probíhající kampaně výrazně měnil také

²⁶ Jaroslava JANÁČKOVÁ, *Alois Jirásek*, Praha 1987, s. 50–52.

²⁷ J. OPAVSKÝ, *Film o Jiráskově mládí*, Rudé právo 134, 15. 5. 1953, s. 2.

²⁸ V. PETRŮ – J. PROŠEK, *Jiráskova mladá léta*, Literární noviny 15, 15. 4. 1953, s. 8.

²⁹ K podrobnostem ohledně filmu a jeho dobových recenzí viz: V. OPĚLA – M. BRETÝŠ, B. KUBUROVIC – K. VOČADLO – E. URBANOVÁ – B. URGOŠÍKOVÁ, *Český hraný film III.*, s. 313–314.

²⁵ K okolnostem vzniku filmu *Mladá léta* (1952) viz: Milan CYROŇ, *Posel schematismu. Václav Krška a ideologické požadavky 50. let*, in: Osudová osamělost. Obrisy filmové a literární tvorby Václava Kršky, Milan Hain – Milan Cyroň, s. 157–183.

Jiráskovu předlohu. Mnohvrstevnatý příběh o rozdělení společnosti nesmiřitelným konfesijním sporem, spojeným s podmanivým popisem barokních slavností i Prahy a různorodými charaktery postav obou táborů (se zřetelnou sympatií k pronásledovaným nekatolíkům) se ve filmu dočkal jistého přeznačení. Hlavním interpretačním zdrojem celého snímku byl Nejedlého výklad Jiráskova románu, obsažený v doslovu k vydání z roku 1950. Román chápal jako příběh o úpadku českého národa v pobělohorské době (či spíše jedno století po bělohorském střetu) a vyobrazení katolického fanatismu, ztělesněného v jezuitských misionářích. „*Je to jediné Jiráskovo dílo, jež je temné od začátku do konce. Jsou tu záblesky světla. To jsou ti, kteří nezapomínají na minulost, na to, co bylo u nás velkého a pokrokového. Deklamátor Svoboda mluví tu za všechny takové. A jsou tu tajní nekatolíci, kteří se brání jesuitskému jedu z náboženských důvodů, a lpí na víře svých předků. Ty všechny líčí Jirásek se zjevnou sympatií [...] Ti všichni jsou blízcí Jiráskově srdci. Ale právě jen srdci. Má soucit s nimi, už pro jejich strádání a utrpení, a to tím spíše, že trpí hrozným tímto režimem. Ale na tom Jiráskovy sympatie tak přestávají. Nikde zde není slovíčka, které by naznačovalo, že by toto Jirásek pokládal za východ v lepší budoucnost. Naopak není nic smutnějšího, než závěr »Temna«, kde Machovec a jeho rodina dojdou volnosti ve víře. Co je to pro budoucnost národa? Samo o sobě nic. I to je smutné a bezvýchledné,*“³⁰ uvedl Zdeněk Nejedlý.

Ve filmu je znázorněno spojení třídního a náboženského útlaku s útlakem národnostním. První záběry kamery ukazují na lopotu náchodského lidu, ve snímku se několikrát mluví o povstáních proti robotním povinnostem, a ačkoliv jsou páleny náboženské knihy (především *Bible kralická*), hlavním důvodem jejich ničení je motiv vzpoury proti panujícímu řádu, který by měly obsahovat. Ve filmu však oproti knize (kde převažují témata náboženská) je také zvýrazněna nacionální tematika (zde Steklý rozpracoval některé ahistorické prvky Jiráskova románu) v duchu vyhoceného poválečného antigermanismu. Démonický Antonín Koniáš (ztvárněný Martinem Růžkem, nezřídka se objevujícím v této době v rolích záporných postav) také několikrát vyhláší, že hledá a nechává pálit české knihy. Navzdory historické nesmyslnosti těchto scén se tím do filmu dostává aktualizovaný motiv obrany proti „německému revanšismu“. Samotné počínání jezuitů si přitom nezadá s gestapáckými metodami, které mělo

také diváctvu evokovat. Ve snímku je oproti předloze v negativním světle vykreslena i celá rodina Březinova, která pro Helenku představuje jenom zhoubné pokušení (včetně postavy Jiřího Březiny) a barokní slavnosti jsou především falešným pozlátkem, které má nešťastnou dívku připravit o věrnost jejímu přesvědčení.

Svět Jiráskova *Temna* tak byl ve Steklého filmu přehledně, schematicky rozdělen na dvě strany, zatímco Jirásek dokázal vykreslit zatatost a fanatismus také na straně protestantské. V dobových recenzích však byl film oceňován právě jako pravdivý a objektivní obraz historických událostí, který je v souladu s líčením Jiráskova románu. Stanislav Šteindler kupříkladu chápal tento snímek jako adekvátní převedení ducha Jiráskova románu na stříbrné plátno a literát podle něj „jasně usvědčil ze lži všechny ty reakční Pekaře a Durychy, kteří se snažili namluvit svým čtenářům, že doba baroka byla nikoliv dobou úpadku, ale rozkvětu českého národa“.³¹ Podle recenzenta však Steklého film přesto zcela nedostal Jiráskovu romanopiseckému dramatickému mistrovství. Pozoruhodné je ukončení recenze Fučíkovým závěrečným mottem „*Lidé, bděte!*“ z *Reportáže, psané na oprátce*, které propojovalo spisovatelův odkaz s fučíkovským. Obdobné výtky pak vůči Steklého *Temnu* adresoval ve své recenzi na stránkách *Svobodného slova* také Vlastimil Vrabec. Ten sice vysoko ocenil režisérovu práci, kritizoval však především nedostatečnou plasticitu hereckých výkonů, které podle něj neodpovídaly síle Jiráskových postav. Nespokojenost u něho vyvolali Jiřina Švorcová a Zdeněk Kampař v rolích Helenky a Jiříka, stejně tak ovšem kritizoval i výkon Martina Růžka coby Antonína Koniáše.³²

Steklého film mohl v rámci divácké recepce také navazovat na chápání barokního údobí jako času „temna“ a společenského úpadku, který se pro-

³¹ Stanislav ŠTEINDLER (rec.), *Temno*, Kino 19, 13. 9. 1951, s. 458. Srov.: Petr KOPAL, „*Páter Koniáš, ten palič českých knih.*“ *Film Temno (1950) a historická pamět*, in: Krátké věčného spasení upamatování. K životu a dílu jezuita Antonína Koniáše, Kateřina Bobková-Valentová – Miloš Sládek – Martin Svatoš (eds.), Praha 2013, s. 134–153; k dobové recepci filmu *Temno* viz také: Jiří RAK, *Film v proměnách moderního historismu*, in: Film a dějiny, Petr Kopal (ed.), Praha 2004, s. 26. Historik zde upozorňuje i na Šteindlerovu recenzi Steklého snímku v časopisu *Kino*. Jestliže její autor označil Jirásku za spisovatele usvědčujícího svým románem ze lži Josefa Pekaře a Jaroslava Durycha v jejich pojetí barokní doby, historik připomíná, že oba autoři svá díla věnovaná baroknímu období vytvořili až v letech následujících po vydání Jiráskova románu.

³² vbc [Vlastimil VRABEC], *Vrcholné dílo Aloise Jiráska ve filmu*, *Svobodné slovo* 206, 26. 8. 1951, s. 4.

³⁰ Alois JIRÁSEK, *Temno*, doslov Zdeněk Nejedlý, Praha 1950, s. 655–656.

jevoval v meziválečné liberální a antiklerikální historiografii i publicistice (nejvýraznějšími příklady mohou být texty Františka Michálka Bartoše a Jana Herbena). Již v časech první republiky tak probíhaly spory o interpretaci pobělohorské doby s katolicky orientovanými dějepisci a literáty, stejně tak jako s vrstevnatými výklady 17. století od Josefa Pekaře. Ačkoliv Jirásek do těchto sporů nezasahoval, název jeho románu i jeho vyznění bylo líčeno v duchu nesmiřitelného protikatolického a protibarokního postoje. Napomáhaly tomu i ilustrace Adolfa Kašpara, které doprovázely první vydání Jiráskova románu a které se později otiskly do jeho filmové podoby.³³

Paradoxnost Jiráskovské akce je zřetelná také z realizace filmu *Proti všem* (1956)³⁴ režiséra Otakara Vávry, kdy tento snímek tvořil závěrečnou část tzv. husitské trilogie. Trilogie měla na filmové plátno převést příběh o husitském hnutí jako středověkém předstupni komunistických stran. Jak upozornil historik Petr Čornej, filmová epopej se vytvářela v době, kdy ještě nebyla zpracována marxisticko-leninská koncepce českých středověkých dějin, což vedlo k výraznému podílu mladých marxistických dějepisců (především Josefa Macka) na podobě prvních dvou částí trilogie (které vycházely z románů a scénáře Miloše V. Kratochvíla). U posledního dílu se však hledaly kompromisy mezi původním vyzněním Jiráskova románu a koncepcemi poúnorové marxistické historiografie. Ta oproti jeho románové předloze akcentovala jako základní rys pozdně středověké společnosti vyostřování třídních rozporů, spojené s útiskem a zbídačováním širokých vrstev obyvatel. Stejně tak filmová podoba Jiráskova románu silně pracovala s pojmy zrady a zrádovství, typickými pro společensky úsnivou atmosféru první poloviny padesátých let.³⁵

Ve snímku tak byla načrtnuta přehledná dělicí linie mezi reakcí v podobě Zikmundova tábora – církevní a světské šlechty – a jejich husitskými protivníky. Pozoruhodné je však zachycení nesvářů v husitském táboře, především sporu mezi pragmatickými Pražany a radikálními tábořskými kněžími, kde vystupuje spravedlivý a uvážlivý Jan Žižka v roli mediátora mezi oběma stranami. Motiv sjednocení proti nepříteli hrál jednu z nejzásadnějších rolí, do filmů podle Jiráskových předloh byl vložen i dobový motiv vnějšího nepřátelského „cizáctví“ v podobě zahraničního vojska římského krále. K nejpozoruhodnější změně oproti Jiráskovu románu došlo ve filmu (který se fabule příběhu jinak celkem věrně drží) až v jeho závěru. Jak si povšiml Petr Čornej, na konci druhé a třetí části husitské trilogie jsou svedeny dvě vítězné bitvy. Na konci snímku *Proti všem* je tak zachycena slavná bitva na Vítkově, končící velkolepým zahrnutím Zikmundova vojska na útek. Na konci Jiráskovy knihy je však zachycen tragický závěr příběhu Jana Bydliňského a Zdeny z Hvozdna, kteří spolu se skupinou fanatického kněze Petra Kániše opustili Tábor, aby se pak stali oběťmi sektářského vraždění.³⁶ V Jiráskově knize i ve filmu pronáší Ctibor z Hvozdna odsudek své dcery za to, že se přidala k pikartským odpadlíkům. U Jiráskova motivy Ctibora z Hvozdna vyvěrají z jeho odporu k fanatismu a sektářství všeho druhu a lze předpokládat, že do značné míry vyjadřují také autorův náhled (jakkoliv Zdena z Hvozdna je v jeho pojetí čestnou a idealistickou ženou, usilující o spravedlivější společnost). Můžeme se však ptát, jak tyto scény vyznívaly ve filmu, který vznikl v období třenic mezi dvěma stranickými mocenskými centry – Kulturním a propagačním oddělením Ústředního výboru KSČ, vedeným Gustavem Barešem, a Kopeckého Ministerstvem informací (k němuž měl režisér Vávra blíže). Zatčení Rudolfa Slánského vedlo nakonec i k pádu Barešova aparátu, pod pojem tzv. slánštiny bylo zahrnováno tzv. levicové sektářství.³⁷ Stejně tak zůstávala v raných padesátých letech silným stigmatem i nálepka trockismu coby „levé úchytky“. „*Jirásek se tu nezastavil ani před vyličením krajních extrémů tehdejšího hnutí. Vypравuje nám o nich ve své kronice Vavřinec z Březové, i o tom, že sám Žižka je shladil ze světa. Bylo to proto v nové době nejednou i Žižkovi vyčítáno a Žižka označován jako »pravičák«.* Jirásek, i tu věren svému

³³ K meziválečným výkladům a sporům o interpretaci Jiráskova díla podrobně Jan OČENÁŠEK, *Jiráskovo Těmno a jeho reflexe v historiografii (20.–50. léta 20. století)*, in: Česká a polská historická tradice a její vztah k současnosti. Pardubická konference (18.–20. dubna 2002), Dominik Hrodek (ed.), Praha 2003, s. 68–76; Vít VLNAS, *Těmno před „Těmno“ (a po něm)*, in: Světlo, stíny a tma v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 37. ročníku mezioborového symposia k problematice 19. století, Plzeň 23.–25. února 2017, Zdeněk Hojda – Marta Ottlová – Roman Prahel (eds.), Praha 2018, s. 47–62.

³⁴ K podrobnostem ohledně filmu a jeho dobových recenzí viz: V. OPĚLA – M. BRETÝŠ – B. KUBUROVIC – K. VOČADLO – E. URBANOVÁ – B. URGOŠÍKOVÁ, *Český hraný film III.*, Praha 2001, s. 244–245.

³⁵ Petr ČORNEJ, *Husitská tematika v českém filmu (1953–1960)*, Iluminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu 4, 1995, s. 22–24.

³⁶ P. ČORNEJ, *Husitská tematika v českém filmu (1953–1960)*, s. 56–57.

³⁷ K tématu rozporů uvnitř kulturní politiky podrobně Jiří KNAPÍK, *Únor a kultura*, Praha 2004; TÝŽ, *V zajetí moci*, Praha 2006.

realismu, dává tomu jiný, správnější smysl i umělecký výraz. [...] Nezakrývá, co je mu na těch blouznivcích sympatické. Vždyť je mezi nimi i Ždena, Jiráskova ta hlavní hrdinka, a sympatie k Ždeně padá i na Bydlišského. [...] Ale politicky stojí Jirásek pevně za Žiškou,“ napsal ostatně ve svém politicky aktualizovaném doslovu Zdeněk Nejedlý.³⁸ V duchu manicheistické optiky stalinismu tak došlo k transformaci a aktualizaci Jiráskova románu na filmovém plátně, v době Slánského procesu však mohl v období boje mezi aparátníky vyvolávat i další konotace.³⁹ Poslední část Vávrovy husitské trilogie byla navíc po svém uvedení do kin podrobena nepříliš vřelé filmové kritice, jejíž autoři vyčítali známému režisérovi schematismus, který mu měl zabránit přiblížit se vysokým uměleckým hodnotám Jiráskova textu.⁴⁰ Jiráskovská akce tedy sama v sobě skýtalala nemálo paradoxů, k nimž přispívala kromě spisovatelových politických postojů i mnohoznačnost a kvalita některých jeho románových děl. Interpretace spisovatelova odkazu zároveň odrážela aktuální boje uvnitř stranického aparátu.

V dalších desetiletích byla Jiráskova tvorba aktualizována v nových a nečekaných, znovu velmi paradoxních souvislostech. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let vznikl pod vedením režiséra Františka Filipa proslulý seriál *F. L. Věk* o strastiplných počátcích tzv. národního obrození. Jeho poslední, třináctý díl nakonec nebyl v časech počínající normalizace

odvysílán. Jeho námětem bylo utužení cenzury v období „františko-meternichovského“ systému, hovořilo se v něm o vzpouřích proti vrchnosti a celé jeho vyznění vytvářelo pro posrpnový režim nepříznivé konotace. S velkým diváckým zájmem se pak setkalo jeho odvysílání po listopadových událostech devětaosmdesátého roku.⁴¹

V rámci televizní tvorby se Jiráskovu dílu dostalo zpracování také v sedmdesátých a osmdesátých letech. V roce 1979 vznikl na základě jeho novely film *Na dvoře vévodském*, který tematizoval na pozadí intrik na panství Zaháňských příběh boje za zrušení roboty, ve snímku byl opět explicitně zdůrazňován Nejedlého koncept lidu. Motiv vzpoury proti vrchnosti (inspirovaný filozofií Jeana Jacquese Rousseaua a ideály Velké francouzské revoluce) však mohl v řadách diváctva vyvolat i subverzivní interpretaci. V osmdesátých letech byli opět zfilmováni Jiráskovi *Psohlavci*, na motivy jeho *Pokladu* natočil Zdeněk Troška film *Poklad hraběte Chamaré*. V něm byl znovu tematizován boj mezi osvícenstvím a katolickým reakcionářstvím, roli někdejšího jezuita a „náboženského tmáře“ si v něm zahrál Eduard CUPÁK.

Také v postkomunistickém období nebylo Jiráskovo dílo filmaři zcela zapomenuto. Vznikl kupříkladu film německého režiséra Constantina Wernera *Kněžna Libuše* (2008), který se odvolával i na inspiraci Jiráskovými *Starými pověstmi českými* a vnašel do mytologických příběhů environmentální a feministická témata. Paradoxnost různorodosti čtení Jiráskova díla ale kromě politické aktualizace nebo mocenského využívání leží i v hlubší rovině odrážející spisovatelovy literární kvality.

Lze tedy závěrem shrnout, že průběh Jiráskovské akce nemohl být prost obtíží, a to jak díky mnohovrstevnatosti Jiráskova díla, tak kvůli jeho politické angažovanosti v národní demokracii. V rámci snahy KSČ o navázání jisté kontinuity s meziválečnou republikou i obratu k historickým „národním tradicím“ se však Jiráskův odkaz těmto snahám zamlouval. Stejně tak však nebyl Jirásek v časech první republiky přijímán v kruzích levicové inteligence s přílišným pochopením a v rámci stranického aparátu nebyla jednoznačně přijímána ani Nejedlého adorace spisovatelova odkazu. V oficiálních projevech a dobových pracích z literární historie tak můžeme pozorovat snahu o vytvoření dichotomie mezi Jiráskem jako revolučním

³⁸ Alois JIRÁSEK, *Proti všem*, doslov Zdeněk Nejedlý, Praha 1950, s. 624.

³⁹ Srovnej s Kamil ČINÁTL, *Filmová paměť stalinismu. Obrazy minulosti jako stabilizátor paměti a sociálních rámců kolektivního vzpomínání*, in: *Film a dějiny 3. Politická kamera – film a stalinismus*, Kristian Feigelson – Petr Kopal (eds.), Praha 2012, s. 304–320. Činátl zde vychází z tezí ruského kulturního teoretika Borise Groyse o stalinismu coby esteticko-politickém projektu, jenž si přisvojuje kulturní tradice, které se snaží zprostředkovat proletariátu. Pod tímto povrchem usiluje jeho vědomí transformovat. V historických filmech stalinistické epochy se tak objevují tzv. stabilizátory (např. ustálené stereotypy historického vědomí, dědictví historismu 19. století, či známé obrazy dějin z Jiráskových románů), které jsou však propojeny s novým přeznačením prostřednictvím ideologických performativů. Ve filmových obrazech husitství pak vidí i pokus o vytěsnění nedávného válečného traumatu stalinistickým příslibem obrody a šťastného zavření dějin. V tomto duchu vykládá i hlavní motivy filmu *Psohlavci* (1955) Martina Friče, který vznikl ještě v rámci Jiráskovské akce. V příběhu se znovu objevují témata obrany hranic proti „cizáckým“ nepřítelům, zrady chodského lidu ze strany konšelů i vize hrdinného odporu. Ten je sice v „období temna“ poražen, konečné vítězství chodského lidu však může diváctvo nazírat z perspektivy své současnosti, tedy poúnorové doby.

⁴⁰ Petr ČORNEJ, *Husitská trilogie a její dobový ohlas*, in: *Film a dějiny*, Petr Kopal (ed.), Praha 2005, s. 97.

⁴¹ Jarmila CYSARŮVÁ, *16 x život s televizní obrazovkou* (rozhovor s Františkem Filipem), Praha 1998, s. 28.

spisovatelem a chladným vztahem kulturních a politických elit meziválečné republiky vůči němu. Stejně tak byla vysvětlována Jiráskova politická aktivita jako projev jeho nedostatečné orientace, dané vysokým věkem i manipulacemi ze strany národnědemokratické strany. Také převádění Jiráskových románů do filmové podoby neslo několik úskalí. Vždy se v nich přitom mísily motivy národnostních vztahů (zpravidla česko-německého antagonismu) i témata sociálního a klerikálního útlaku. Ve filmové biografii mladého Aloise Jiráska tak byl spisovatel líčen nejen jako sociální buřič, ale i coby popularizátor Palackého pojetí dějin. Filmy *Témno* Karla Steklého a *Proti všem* Otakara Vávry byly chápány jako ztvárnění klíčových dějinných epoch – husitské doby a pozdního 17. století. V interpretaci husitství a jeho radikálních proudů se však zřejmě odrážely i boje uvnitř stranicko-kulturního aparátu. I v letech nadcházejících byla zfilmována další Jiráskova díla, včetně seriálu *F. L. Věk*, která nabízela možnost subverzivního čtení. Samotný druhý život Aloise Jiráska by jistě mohl být předmětem nových historických studií i monografických prací.

Krakonoš v cizích službách Pohádkové drama *Pan Johanes* v kontextech Jiráskovy tvorby a soudobé krakonošovské literatury

Krakonoš in Foreign Service

The fairy-tale drama *Pan Johanes* in the context of Jirásek's writings and of contemporary Krakonoš-themed literature

Ladislav Futtera

Abstrakt

Příspěvek se zabývá pohádkovým dramatem Aloise Jiráska *Pan Johanes* (1909), tematizujícím v postavách mytického vládce Krkonoš Krakonoše (Rybrcoula) a princezny Kačenky česko-německý etnický konflikt. V první části studie je v návaznosti na estetické úvahy Zdeňka Mathausera diskutován vztah *Pana Johanes* ke starší Jiráskově dramatické báčorce *Lucerna* (1905). Druhá část zasazuje Jiráskovo drama do kontextu literárních děl tematizujících pověsti o Krakonošovi české a německé proveniencí. Zvláštní pozornost je věnována souvislostem mezi Jiráskovým ztvárněním postavy Krakonoše a aktivitami uměleckého kroužku kolem Carla a Gerharta Hauptmannových ve slezském krkonošském městečku Schreiberhau (Szkłarska Poręba) na počátku 20. století.

Abstract

The study deals with Alois Jirásek's fairy-tale drama *Pan Johanes* (1909) which epitomizes the Czech-German dispute by using Krakonoš (Rybrcoule), the mythical ruler of the Krkonoše (Giant) Mountains, and the princess Kačenka. The article first follows up the aesthetic reflections of Zdeněk Mathauser to discuss the relationship of *Pan Johanes* to Jirásek's earlier dramatic fable *Lucerna* (1905). Next, it places Jirásek's play in the context of both Czech and German writings which likewise employ the tales concern-

ing Krakonoš. Particular attention is paid to the link between Jirásek's portrayal of the protagonist and the undertakings of the early-20th-century artistic circle around Carl and Gerhart Hauptmann in the town Schreiberhau (Szklarska Poręba on the Silesian side of the Giant Mountains).

Klíčová slova

alegorie – česko-německý národnostní konflikt – Krakonoš – pohádkové drama – symbol

Keywords

Allegory – Czech-German national dispute – Krakonoš – fairy-tale drama – the symbol

Pan Johanes mezi symbolem a alegorií

„Při nové dramatické pohádce p. Jiráskově, čtyřaktové hře Pan Johanes, nelze nemyslet na jinou jeho práci Lucernu. Snaha dramatisovat lidové podání vystupuje tu stejně do popředí jako v Lucerně právě jmenované, obě práce mají podobné geografické prostředí, obě sledují podobnou tendenci. Ale přes tyto shody jaké rozdílů! Lucerna byla do jisté míry objevem, byla svěže, vonně tryskajícím zřídlem lidového humoru, měla několik skvostných postav, několik působivých scén, a její symbolika (jež ostatně nebyla nikterak předností kusu) ztrácela se v hojně květeně radostné lidové věry. [...] Jinak, bohužel, je tomu v Panu Johannesovi. Autor obrátil tu pohádku vzhůru nohama, ale nejen to: přetvořil ji tak násilně, že nás, diváky, opouští naprosto schopnost ucítit se do tohoto pohádkového ovzduší. Není také divu. Znali jsme Rybrcoula jako rozmarného pána hor, který svým poddaným dává přechasto pocítit strach i hrůzu – ale vidět v něm reprezentanta německého kapitalismu, ne, to nám ani ve snu nenapadlo. Věděli jsme o Kačenčiných horách, že by však Kačenka byla představitelkou češství, toho jsme se nikdy nenadáli. Pan Jirásek zbavuje se svým postupem celého kouzla pohádky, strhuje jí její tajemný závoj a staví nás před jakési šedivé schema, které má tak daleko ku živé poesii, jako manequin ku krásné živé ženě.“¹

Knihovník, spisovatel a dramatik Otakar Theer v recenzi pražské pre-

miéry Jiráskova pohádkového dramatu *Pan Johanes* mnoho vládných slov nenalezl. Závažné pochybnosti o této hře přitom již před Theerem vyslovil ředitel Národního divadla Gustav Schmoranz a její nastudování zprvu zcela odmítl. *Pan Johanes* byl proto premiérován v Plzni v režii Vendelína Budila a za účasti autora 12. prosince 1909.² Až poté se dramatikovi a režisérovi Jaroslavu Kvapilovi podařilo – dle jeho vzpomínek – Schmoranzovo „pošetilé a bezúčelné jednání srovnat“.³ Hra tak byla v Národním divadle – v Kvapilově režii a s pozorným recenzentem Theerem v hledišti – poprvé uvedena až 16. února 1910. *Pan Johanes* ovšem není vyhledáván ani současnými divadelními dramaturgy – v činoherním provedení bylo drama rozvíjející motivy pověsti o mytickém krkonošském vládcí Krakonošovi-Rybrcoulovi a panovníci Orlických hor, princezně Kačence, naposledy inscenováno v roce 1976 ostravským Divadlem Petra Bezruče.⁴

Čtyřaktová hra se odehrává v neurčitém čase během válečného konfliktu. Děj prvního jednání se rozvíjí na hřebenu Krkonoš, kde vládne Rybrcoul (jehož jméno se nesmí vyslovovat, proto se pro něj volí tabuové označení pan Johanes) se svými pomocníky duchy. Na scénu postupně přicházejí potulný student Tomáš a vesničané Kubeček a Hrůza Lelek. Zatímco dvojice chalupníků si chce vyprosit Rybrcoulovu přízeň, Tomáš vzpomíná na zajatou princeznu „této země“, kterou viděl v cizím vojenském ležení. Rybrcoul si začne tropit z pocestných šprýmy, zažene Kubečka, Leleka i dráby, kteří pronásledují uprchlou princeznu Kačenku. Tomáše sice propouští v odměnu za to, že s ním hovořil směle a upřímně, ale okamžitě

² Dodejme však, že se nejednalo o první uvedení hry na jevišti. K tomu došlo již 27. listopadu 1909 v Prostějově, kde ji inscenovala společnost Aloise Janovského. Uvedení se ovšem neobešlo bez kontroverzí. Hru začali studovat prostějovští sociálnědemokratičtí ochotníci. Když ohlásili premiéru na 28. listopad, Janovský je o den předběhl. *Pan ředitel Janovský*, Hlas lidu 95, 1909, s. 6; –nb., *Divadlo*, Zvon 11, 1909–1910, s. 173.

³ Jaroslav KVAPIL, *O čem vím. Sto kapitol o lidech a dějích z mého života*, Praha 1932, s. 390.

⁴ V letech 1978–1987 pak následovala ještě pražská, královéhradecká a jihlavská inscenace, ovšem v upravené verzi pro loutkové divadlo. Viz: Virtuální studovna. Databáze a online služby Divadelního ústavu. Databáze inscenací – Pan Johanes [online], 2013–2022 [citováno dne: 15. 9. 2022]. Dostupné z: <https://vis.idu.cz/Productions.aspx>. Tu Jirásek připravil roku 1917 se záměrem inscenovat hru „čistě pohádkově, beze všeho symbolismu“. Jindřich VESELÝ, *Alois Jirásek a loutkové divadlo*, in: Alois Jirásek. Sborník studií a vzpomínek na počest jeho sedmdesátých narozenin, Miloslav Hýsek – Karel B. Mádl (eds.), Praha 1921, s. 382–384, zde s. 382.

¹ O[takar] THEER, *Divadlo*, Česká revue 6, 1909–1910, s. 383n.

mu vypovídá boj, poněvadž se vagant staví na ochranu princezny, po níž horský duch touží. Následující jednání sledují útěk Kačenky, doprovázené Tomášem, směrem k hoře Turovu, na Kačenčiny hory, kam již nesahá Rybrcoulova moc a kde je ukryt princeznin nedobytný hrad. Cestou se musí vypořádávat s nástrahami Rybrcoula a duchů, kteří se objevují v různých podobách, a potkávají další epizodní postavy, které jim buď poskytnou pomoc (kořenářka), nebo je nechají v nesnázích (hrabě). Do boje se na konci třetího dějství, kdy se Tomáš opět setkává i s Kubečkem a Lelkem, zapojují další nadpřirozené postavy z pověstí: mrtvý trubač a svaté vojsko ukryté v Turovu. V závěrečném dějství putování končí na dvorci, odkud vede cesta do bezpečného útočiště. Rybrcoul se naposledy pokusí oklamat tamějšího strážného, salakvardu, a poštvat ho proti Tomášovi a Kačence. Jeho lest je však odhalena a uprchlíci se dostávají na bezpečné území mimo Rybrcoulovu říši. Kačenka odchází v doprovodu salakvardy a Tomáš se svými přáteli slibují, že ji budou bděle strážiti a nebudou se bát boje s mocným nepřítelem, který se musí dát na ústup.⁵

Theerova recenze sice sotva poslouží jako lákavá pozvánka k této pozapomenuté hře, lze ji však použít jako výstižné ilustrace dobové recepce Jiráskova kusu. Ať již byly referáty nadšené či alespoň pochvalné – jako tomu bylo například ve *Zvonu*, kde Jirásek publikoval svá původní díla, – anebo odmítavé (ještě ostřeji než Theer se vyjádřil Jiří Karásek ze Lvovic),⁶ přičemž celkové vyznění posudku záviselo především na postoji recenzenta k otázce autonomie, respektive heteronomie umění,⁷ byl *Pan Johannes* reci-

pován pod dojmem nedávného přesvědčivého úspěchu *Lucerny*.⁸ Tento způsob čtení – zdá se – plně odpovídal autorské intenci, jak naznačují Jiráskovy paměti, vydávané časopisecky ve *Zvonu* paralelně s uvedením *Pana Johanesa* a knižně publikované roku 1911, v nichž do těsného sousedství kladl motivy obou her.⁹ Pronikl ostatně i do středoškolských učebnic české literatury,¹⁰ ba i do Novákových *Přehledných dějin literatury české*.¹¹

Theer si však byl vědom rozdílu mezi oběma díly, které překládal do roviny omezeného estetického účinku novějšího dramatu kontrastujícího s působivostí kompoziční výstavby *Lucerny*. Ostatně ten bývá připomínán i ve skromných zmínkách o *Panu Johannesovi* v novějších literárněvědných příspěvcích. Eva Koudelková, jež se naposledy soustavně zabývala literárním ztvárněním látky o Krakonošovi, v této souvislosti připomněla vzpomínku režiséra Jaroslava Kvapila na účinek na obecenstvo, který vyvolal dramatický závěr třetího dějství, a kontrast proti rozporuplně přijatému rozuzlení hry ve čtvrtém aktu,¹² jenž „nesplnil bohužel přílišným svým jinotajstvím a nedostatkem dramatického závěru, čeho dobyl třetí akt“.¹³

Paralely mezi *Lucernou* a *Panem Johannesem* je jistě možné hledat v rovině motivické či v charakteristice jednotlivých postav. Již Zdeněk Mathauser ve svých estetických úvahách na sklonku osmdesátých let minulého století

⁸ Dramatická báchorka *Lucerna* byla poprvé uvedena v Národním divadle 17. listopadu 1905. Její první recepční vlnu shrnuje Jaroslava JANÁČKOVÁ, *Alois Jirásek*, Praha 1987, s. 358n.

⁹ Jirásek v pamětech nejprve připomněl „dávná proroctví, když jsem slyšel o Slepém mládenci, o Sibylle, z jejíhož proroctví matka má někdy citovala místo týkající se naší krajiny“. Alois JIRÁSEK, *Z mých pamětí*, Praha⁷ 1980, s. 104. Tento motiv je rozvinut v úvodní scéně *Lucerny*, v níž mlynář Libor do kroniky připisuje „staré proroctví“, aby „ostalo pro paměť“. TÝŽ, *Divadelní hry*, s. 99n. Jak Jirásek dokládá, „s tichou bázní jsem naslouchal tomuto proroctví, tak jako vypravování o mocném Rybrcoulovi, jenž v bouři chodí na Kačenčiny hory za Kačenkou. Nejmohutněji však zajímala mou mysl pověst o Turovu. Dříve nežli o Blanických rytířích slyšel jsem o svatém vojsku dřímajícím v hlubinách Turova, Blaníku to naší krajiny.“ TÝŽ, *Z mých pamětí*, s. 104n.

¹⁰ Srov. např. Josef STANĚK, *Dějiny literatury české pro školy střední i soukromé studium*, Brno⁴ 1929, s. 159; Jan FRIČ, *Dějiny literatury československé pro vyšší průmyslové školy, ústavy příbuzné i pro soukromé studium*, Praha³ 1930, s. 183n.

¹¹ Arne NOVÁK – Jan V. NOVÁK, *Přehledné dějiny literatury české*, Olomouc⁴ 1936–1939, s. 757.

¹² Eva KOUDELKOVÁ, *Krakonoš v literatuře. Kapitoly k literárnímu ztvárnění látky o Krakonošovi*, Liberec 2006, s. 160.

¹³ J. KVAPIL, *O čem vím*, s. 390.

⁵ Alois JIRÁSEK, *Divadelní hry III. M. D. Rettigová – Lucerna – Samota – Pan Johannes*, Praha⁵ 1934, s. 305–388.

⁶ Zatímco pro recenzenta *Zvonu* Vratislava Friedla se jednalo o dílo „opravdového, ryzího pohádkového ovzduší“ (Tristan [Vratislav FRIEDL], *Divadlo*, Zvon 21, 1909–1910, s. 334n.), pro Karásku to byla „zpoceně, udýchaně, nemotorně spleená povídacíka o nástrahách Rybrcoulových proti princezně Kačence, čili: o nástrahách germánství proti »dobrému, českému lidu«“ (Jiří KARÁSEK ze LVOVIC, *Divadlo*, Moderní revue 6, 1909–1910, s. 324n.).

⁷ K otázce autonomizačního procesu v české literatuře srov. nejnověji Martin HRDINA, *Autonomizace české literatury. Historické vymezení události a zkoumání jejího průběhu na příkladu kritiky*, Česká literatura 1, 2021, s. 5–32. Zatímco recenzent plzeňské premiéry *Pana Johanesa* sdílel nadšení publika z nastolených témat („žápas o dítě«, neúčast »šlechty« v obraně národní samostatnosti a triumf »vojska dělné ruky«, vedeného inteligencí k obhájení »odvěkých práv« – tomu přece nelze odolat!“ –nb., *Divadlo*, s. 173), která heteronomně odkazovala k jiným sociálním polím mimo pole umělecké produkce, Karáaska toto postavení uměleckého díla do služebné pozice vůči politice provokovalo.

ovšem upozornil, že *Lucerna* bývá sice tradičně označovaná za „alegorickou báchorku“, avšak toto vymezení není zcela přesné:

„Alegorie se tu soustřeďuje zvláště kolem dvou bodů, lípy a lucerny. Kolem stromu českého národa a kolem zdroje světla. Jenže zůstane lípa a lucerna jen apriorní alegorií? Lípa, a ještě více lucerna, nestatují, zapojují se do děje, hrají s sebou, vměšují se mezi účinkující postavy. Jejich osudy jsou empirické, aposteriorní, a vyvěrají z nich dynamická zobecnění! Nebýt toho, sotva by Jiráskova *Lucerna* žila taková desetiletí na českém jevišti.“¹⁴

V goethovské tradici dichotomie symboličnosti a alegoričnosti¹⁵ zde alegorický základ hry přerůstá v symbol. Naopak v *Panu Johanesovi* zůstává zcela na rovině alegorie. Jak roku 1946 poznamenal Jan Mukařovský k válečné tvorbě malířky Toyen, „až se jednou dnešní válka stane historickou vzpomínkou, až časová lokalizace takového obrazu, jako je Na pokraji, nebude divákovi nehistoriku nic připomínat, potom [...] stromy, jejichž kůra je viditelně horká a z nichž pučí plameny na místě jarních snětí, nebudou už připomínat válku. Kdoví, co budou připomínat. Kdoví, na jakou otázku budou odpovídat. Ale odpovídat budou. A to právě mohou jen symboly. Alegorie je těsně vázána k tomu, co jednoznačně sděluje.“¹⁶

Právě takoví, na sdělení těsně navázaní, jsou ústřední hrdinové hry – nepřátelský uchvatitel, „zlej duch, který na horách tu čhá“,¹⁷ německý Rybrcoul, skrývající se pod tabuovým pojmenováním pan Johanes, a křehká princezna Kačenka, reprezentující češství. Celá hra se děje v pohybu,

¹⁴ Zdeněk MATHAUSER, *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu*, Brno 1989, s. 53.

¹⁵ Podle definice z Goethovy pozůstalosti „alegorie proměňuje jev v pojem, pojem v obraz, avšak tak, že pojem je v obraze stále ještě zachován a zůstává k dispozici ve své ohraničenosti a celistvosti a je jím vyjádřitelný“. Naopak „symbol proměňuje jev v ideu, ideu v obraz, a to tak, že idea zůstává v obraze vždy nekonečná a nedosažitelná, a i kdyby se vyjadřovala všemi jazyky, zůstává nevyjádřitelnou.“ („Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und anderselben auszusprechen sei. Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.“). Johann Wolfgang von GOETHE, *Maximen und Reflexionen*, Zürich 1949, s. 639. K pojmu symbolična a alegorična u Goetha a jeho současníků srov. Z. MATHAUSER, *Metodologické meditace*, s. 56n.; Azade SEYHAN, *Allegorie der Allegorie: Romantische Allegorese als kulturelle Erinnerung*, in: *Rereading Romanticism*, Martha B. Helfer (ed.), Amsterdam – Atlanta, GA 1999, s. 151–168, zvl. s. 151nn.

¹⁶ Jan MUKAŘOVSKÝ, *Studie z estetiky*, Praha 1966, s. 314.

¹⁷ A. JIRÁSEK, *Divadelní hry*, s. 359.

během putování, jež se mění v útěk z Rybrcoulova panství na Krkonoších až k hoře Turov, kde Kačenka nalézá bezpečný úkryt. V poznámce k líčení účinku, který na něj v dětství měly pověsti o turovském vojsku, Jirásek přitom v pamětech učinil poznámku, zdůrazňující, že Turov je hora „na samém rozhraní jazykovém. Rokytník na jejím jižním úpatí je český. Bystré pod severním úbočím Turova již německá ves.“¹⁸ Právě sem, na etnickou česko-německou hranici tak ve fikčním světě svého dramatu umístil i hranici mezi Rybrcoulovou a Kačenčinou říší, v alegorickém modu zobrazující česko-německý národnostní konflikt.

Vztáhneme-li výše citovanou Mathauserovu úvahu o potenciálu „dynamických zobecnění“, vycházejících ze symbolické povahy *Lucerny*, na *Pana Johanesa*, jenž je konstruován jako ryzí alegorie, nabízí se i vysvětlení rozdílných recepčních osudů obou her. Zatímco *Lucerna* se stala běžnou součástí repertoáru českých divadel, *Pan Johanes* byl po plzeňském nadšeném přijetí v Praze – bez ohledu na rozporuplné reakce kritiky – recitován o poznání vlažněji a z repertoáru byl stažen již po osmi reprízách (naopak první nastudování *Lucerny* v Národním divadle bylo uvedeno sedmdesátkrát).¹⁹ *Pan Johanes* mezi publikem významně rezonoval pouze v letech 1917–1918, v úpravě pro loutkové divadlo. Právě válečná doba a atmosféra postupného rozkladu Rakousko-Uherska jednoduše srozumitelným alegoriím přála.²⁰

Rybrcoul mezi českou a německou literaturou

Eva Koudelková označila *Pana Johanesa* za „neobvyklý příspěvek do krakonošské literatury“, kdy modelovým čtenářem, respektive divákem není dětský recipient.²¹ Přibližně od sedmdesátých let 19. století, v souvislosti s postupným rozvojem dětské literatury jako specifické součásti knižního trhu,²² se v českojazyčné literární produkci množila díla, jejichž hlavním

¹⁸ A. JIRÁSEK, *Z mých pamětí*, s. 105.

¹⁹ J. JANÁČKOVÁ, *Alois Jirásek*, s. 359.

²⁰ Tamtéž, s. 360; J. VESELÝ, *Alois Jirásek*, s. 383n. Úpravy ve verzi pro loutky oproti činoherní verzi shrnuje Vlastimil LEBR, *Jiráskův Pan Johanes*, Sborník Společnosti Aloise Jiráska 1, 1995, s. 117–134, zde s. 128–131.

²¹ E. KOUDELKOVÁ, *Krkonoš v literatuře*, s. 155.

²² Hana ŠMAHELOVÁ, *Počátky kritického myšlení o dětské literatuře I*, Praha 1999, s. XIIIn.

hrdinou byl Krakonoš.²³ Zatímco předchozí vlna zájmu o tuto látku spadající do doby předbřeznové s dominantní estetikou romantismu obohatila českou literaturu o díla určená dospělému čtenáři, v posledních dekadách století byl již Krakonoš (Rybrcol)²⁴ vnímán jako postava pohádkové literatury určené dětem.²⁵ Dominantní charakteristiku ústředního hrdiny výstižně ilustrují tituly některých z čtenářsky oblíbených, opakovaně vydávaných souborů: *Pohádky o knížeti Krakonošovi, Rozličné žerty a kratochvíle horního ducha Rybrcola všeobecně zvaného, Mandel šelmovství a kousků Krakonošových...*²⁶

Jestliže se ve sbírkách textů oscilujících na pomezí mezi pohádkou a pověstí setkáváme s Krakonošem, jenž „*jeví se jako rozmarný duch přírody*“, avšak současně „*poctivému a spravedlivému pomáhá, chudého chrání, vděčného a skromného odměňuje, zlého tresce*“,²⁷ v dramatických pracích předcházejících *Panu Johanesovi* – z počátku 20. století se jedná o báchorky Jana Karla Hrašeho a Františka Jaroše – je Krakonoš jednoznačně líčen jako dobro-

tivý pomocník poctivých chudých horalů (Jaroš pak tematizuje i jejich česťství).²⁸ V podstatě zde byly – na rozdíl od *Pana Johanesa* – variovány motivy charakterizující *Zlatohlava*, „*knížete duchů krakonošských*“,²⁹ v Tylově báchorce *Tvrdohlavá žena* z roku 1849. Tedy jako mytického vládce Krakonoš, jenž svými zásahy posouvá hru ke šťastnému rozuzlení. Tento zásadní rozdíl mezi ztvárněním postavy Krakonoše v *Tvrdohlavé ženě* a *Panu Johanesovi* zasluhuje zdůraznění v kontrastu s hledáním souvislostí mezi Tylovými a Jiráskovými pohádkovými dramaty, které je v české literární historiografii přítomno přinejmenším od vydání Novákových *Přehledných dějin literatury české*.³⁰

Jiráskův *Pan Johanes* byl jiný nejen v porovnání s Tylovou krakonošovskou báchorou. Coby negativní hrdina, nadto ztotožněný s německým etnikem, muselo jeho uchopení narušovat horizont očekávání diváků (respektive čtenářů), zvyklých z dobové dramatické a především prozaické produkce na zcela odlišnou charakteristiku této postavy. Ostatně připomeňme v úvodu citovaný nesouhlasný údiv Otakara Theera nad okolností, že by v Rybrcolovi měl spatřovat „*representanta německého kapitalismu...*“.³¹ Neznamená to však, že před Jiráskem nelze nalézt obdobné postupy v uměleckém uchopení této postavy. Začneme Krakonošem coby alegoricko-symbolickou reprezentací v kontextu romantického a následně integrálního nacionalismu:

Ve 145. znělce druhého zpěvu *Slávy dcery* (do postupně se rozrůstajícího cyklu byl zařazen ve vydání z roku 1832) lyrický subjekt doprovázený amorkem, Mílkem, prolétá slovanským světem:

„*U Ladogy jsme dnes, před doupětem
Vavle, na Kynastu vyhlídkách,
zítra u Čakonů při kytkách
Olympu neb v Čechách s Řepočetem.*“³²

²⁸ Jan Karel HRAŠE, *Krakonoš. Národní báchorka se zpěvy ve 4 jednáních*, Nové Město nad Metují 1886; František JAROŠ, *Krakonoš. Dramatická báchorka ve 4 jednáních*, Jilemnice 1902. Hrašeho hra byla opakovaně vydávána až do roku 1905.

²⁹ Josef Kajetán TYL, *Dramatické báchorky. Strakonický dudák – Tvrdohlavá žena – Jiřikovo vidění – Čert na zemi – Lesní panna*, Praha 1953, s. 98.

³⁰ A. NOVÁK – J. V. NOVÁK, *Přehledné dějiny*, s. 757.

³¹ O. THEER, *Divadlo*, s. 383.

³² Jan KOLLÁR, *Slávy dcera. Lyricko-epická báseň v pěti zpěvích*, Praha³ 1862, s. 149.

²³ E. KOUDELKOVÁ, *Krakonoš v literatuře*, s. 119nn.

²⁴ Pojmenování Krakonoš bylo poprvé použito Václavem Klimentem Klicperou v roce 1824 v baladě *Krkonošská kleč*. František CUŘÍN, *Krakonoš a Krkonoše u V. Kl. Klicpery*, in: Čtení o Krakonošovi. Sborník studií (převážně) o literárních podobách vládce hor, Eva Koudelková (ed.), Liberec 2002, s. 51–63, zde s. 54.

²⁵ Postava Krakonoše v německojazyčné literatuře na pomezí žánru pověsti a pohádky (jejíž definice, stejně jako jednoznačné určení tohoto žánru dětskému čtenáři se ale vyjasňovaly až na počátku 19. století, především zásluhou bratří Grimmů) oscillovala již od osmdesátých let 18. století, kdy pěti *Legend o Krakonošovi (Legenden von Rübezahl)* do svého pětisvazkového souboru *Lidové pohádky Němců (Volksmärchen der Deutschen, 1782–1787)* zařadil výmarský spisovatel Johann Karl August Musäus. V českém prostředí Musäa napodobil pražský Němec Wolfgang Adolph Gerle, autor *Lidových pohádek Čechů (Volksmärchen der Böhmen, 1819)*, mezi něž zařadil též několik krakonošovských látek. Ladislav FUTTERA, *Wie Rübezahl seine Rüben in der Übersetzung verlor. Die Rezeption der Märchen von J. K. A. Musäus in den böhmischen Ländern*, Brücken. Zeitschrift für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaft 1, 2020, s. 39–59. V českojazyčném písemnictví lze kontaminaci pověsti o Krakonošovi pohádkovými motivy sledovat již v knížce lidového čtení *Rybrcol na Krkonošských horách* z roku 1794. E. KOUDELKOVÁ, *Krakonoš v literatuře*, s. 99–118. Za první rýze pohádkový text s hlavním hrdinou Krakonošem ale folklorista Jaromír Jech pokládá pohádku Matěje Mikšíčka *Sedlákův mlýnek*, otištěnou roku 1845 (německy 1846). Jaromír JECH, *Krakonoš. Vyprávění o vládci Krkonošských hor od nejstarších časů až po dnešek*, Praha 2008, s. 116.

²⁶ Základní přehled beletristických prací s krakonošovskou tematikou podává E. KOUDELKOVÁ, *Krakonoš v literatuře*, s. 297–324.

²⁷ Ferdinand GOEBEL, *Krakonoš, tajemný vládce v Krkonoších*, Praha 1894, s. 3.

Kollár zde postupoval synekdochicky: Krakonoš – zde označený jako Řepočet³³ – symbolizující region Krkonoš byl v historické imaginaci běžný přinejmenším od vydání mapy Slezska Martina Helwiga z roku 1561, zobrazující Rybrcoula jako jediného obyvatele této pustiny.³⁴ Přenesením do širšího horizontu, tedy na celé Čechy, jako by byly Krkonoše, fakticky dvojjazyčné, ve znakové rovině vyhrazeny Kollárem načrtnutému slovanskému světu.³⁵

Aby však – stejně jako u Jiráska – bylo možné Rybrcoula pokládat za reprezentanta určitého etnika, je třeba se přesunout k monumentální knize kněze, průkopníka archeologie a etnografie Václava Krolmuse *Staročeské pověsti, zpěvy, hry, obyčeje, slavnosti a nápěvy ohledem na bájesloví česko-slovanské* (1845–1851). Krolmus ve svém díle obdobně jako Kollár konstruoval komplexní „slovanský svět“, jenž se však nenacházel ve fikčních světech literatury, nýbrž byl na základě interpretace skutečných i domnělých archeologických nalezišť a ozvuků lidové kultury situován do minulosti.³⁶ Na základě svérázné četby knížky lidového čtení *Rybrcol na Krkonoských horách*, vydané Václavem Matějem Krameriem roku 1794, do své představy Krkonoš v období počátků slovanského osídlení umístil kouzelnickou školu, kde „prý černokněžníci, čarodějníci neb kouzelníci se svými kouzelníci a čarodějnicemi okolní Slovaný šlechtetnější v bylinářství, v léčení, v obřadech při vykonávání obětí a v spravování lidu slavského, tj. všechny okolní Slovaný, poučovali“. Školu měl navštěvovat i Rybrcol, z něhož Krolmus učinil slovanského bůžka.³⁷

Publikaci a inscenování *Pana Johanesa* ale předcházela jiný mimořádně zajímavý projekt, který s odstupem takřka šesti desetiletí v podstatě zopakoval postup, který s postavou Rybrcoula učinil Krolmus. Došlo k němu však na severní, slezské straně Krkonoš. Roku 1903 zřídila skupina modernistických umělců kolem Carla Hauptmanna a jeho nepoměrně slavnějšího bratra Gerharta, autora přelomových sociálních a naturalistických dramát ze slezského venkovského a dělnického prostředí, v krkonošském městečku Schreiberhau (dnes Szklarska Poręba) tzv. Sagenhalle (Halu ság). K výzdobě dřevěné roubené budovy, odkazující interiérem i vnitřním vybavením na severské, starogermánské vzory, patřili mj. had Midgard, Wotanovi vlci, především ale osm pláten malíře Hermanna Hendricha, jejichž hlavním hrdinou byl pán krkonošských hor. Ten zde ale byl ztožněn s bohem Wotanem.³⁸

Podobně jako Krolmus, jenž svou představu bůžka Hrubýkala (tedy Rybrcoula) vytvořil na půdorysu knížky lidového čtení, obsluhující se motivikou běžnou v triviální literatuře pozdního 18. století (*Rybrcol na Krkonoských horách* není v původní předloze bůžkem, nýbrž zakletým saským princem, jenž se ukazuje v podobě malého pacholete se zlatými pery na hlavě),³⁹ inscenoval i okruh bratří Hauptmannů svůj příběh o Rybrcoulovi

bájesloví česko-slovanské I, Praha² 2011, s. 221n. Podrobněji srov. Ladislav FUTTERA, *Der Traum von den Riesenwächtern Böhmens. Das Riesengebirge zwischen der deutschen und tschechischen Literatur der Vormärzzeit*, Brücken. Zeitschrift für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaft 1, 2021, s. 27–44, zde s. 38n.

Lze přitom předpokládat, že Krolmusovo pojetí Rybrcoula znal i Jirásek. V *Panu Johannesovi* se totiž objevuje motiv černého kohouta jako obětiny, kterou Rybrcoulovi přinášejí obyvatelé Polabí, aby odvrátili hrozbu povodní. Tuto pověst Krolmus zmiňuje s odvolávkou na práci Karla Josefa Bienera z Bienenberka *Versuch über einige merkwürdige Alterthümer im Königreich Böhmen* z let 1778–1785. V. KROLMUS, *Staročeské pověsti*, s. 221.

³⁸ Bruno WILLE, *Die Sagenhalle des Riesengebirges (Schreiberhau). Der Mythos von Wotan-Rübezah! in Werken der bildenden Kunst*, Leipzig 1903; Lucyna BIAŁY, *Duch Gór – Rübezah! Geneza i upowszechnienie legendy*, Jelenia Góra 2007, s. 135n. Sagenhalle vyhořela roku 1947, několik měsíců poté, kdy památky spjaté s „německým“ Rybrcoulem ve slezských Krkonoších i po odsunu tamějšího německého obyvatelstva ostře kritizoval redaktor varšavského komunistického deníku *Głos Ludu* Roman Izbicki. Ladislav FUTTERA, „Rübezah! Rübezah! Wenn's dich gibt, dann zeig dich mal!“ *Die Rübezah!-Figur in deutschen und tschechischen Kontexten des 19. und 20. Jahrhunderts*, Stifter Jahrbuch. Neue Folge 34, 2020, s. 7–31, zde s. 15n.

³⁹ *Rybrcol na Krkonoských horách*, in: Romantické povídky z českého obrození, Miloslav Novotný (ed.), Praha 1947, s. 75–144.

³³ Pojmenování Řepočet pro krkonošského ducha poprvé použil František Ladislav Čelakovský v satirě *Literatura krkonošská* z roku 1824. Viz: E. KOUDELKOVÁ, *Krkonoš v literatuře*, s. 89.

³⁴ Vyobrazení je kombinací několika zvířecích atributů, navazujících na tradici středověké i antické imaginace. Josef ČERMÁK, *Rybrcol, duch krkonošských hor*, Český lid 3–4, 1949, s. 72–77, zde s. 73n.

³⁵ V souvislosti s konstruováním fikčního „slovanského“ světa ve *Slávy dceři* upozorňuje Vladimír Macura, že „reálným historickým ztrátám a porážkám je pak nalézána protíváha v agresi ideální, v etymologickém výkladu, který alespoň ve fiktivní podobě vybojovává zpět někdy ztracená (nebo předpokládaně ztracená) území“. Vladimír MACURA, *Mytologie Slávy dcery*, Česká literatura 1, 1976, s. 37–46, zde s. 42.

³⁶ Karel SKLENÁŘ, *Václav Krolmus. Život a dílo archeologa romantika*, Roudnice nad Labem – Mladá Boleslav 2012. V kondenzované podobě srov. TÝŽ, *Archeologie v národním obrození – národní obrození v archeologii*, in: *Archeologie v národním obrození – národní obrození v archeologii*, Magdaléna Pokorná – Petr Charvát (eds.), Praha 2021, s. 11–15.

³⁷ Václav KROLMUS, *Staročeské pověsti, zpěvy, hry, obyčeje, slavnosti a nápěvy ohledem na*

Wotanovi na základě zásadního významového i žánrového posunu starší předlohy. V tomto případě se jednalo o první z *Legend o Krakonošovi* osvícenského spisovatele Johanna Karla Augusta Musäa. Zde nebylo v předloze po aluzích na germánskou mytologii ani stopy. Naopak, Musäův náladový Rybrcol, silně modernizující a demytologizující starší německé předlohy, byl charakterizován jako parodie na sympatizanty hnutí Sturm und Drang. Jeho milostné vzplanutí ke slezské princezně Emě, která sice upadne do Rybrcoulova zajetí, ale po čase se jí podaří lstí prchnout, zatímco zamilovaný vládce hor na poli počítá mrkve (z čehož Musäus odvodil etymologii ducha jména Rubezahl, tedy počtář řep), dostalo na Hendrichových plátnech podobu vztahu Wotana k bohyni jara.⁴⁰

Kromě konstrukčních podobností mezi Krolmusem a Hauptmanny můžeme ale konstatovat řadu pozoruhodných paralel mezi budováním krakonošovského mýtu kolem Sagenhalle a *Panem Johannesem*. Za prvé zmiňme samotnou mytologizaci látky. Německá bohemistka Gudrun Langerová v případě edic českých pohádek na počátku druhé poloviny 19. století konstatovala zřetelnou tendenci k profanaci žánru, jeho trivializaci, přijímání moderních rekvizit a jednoznačnému zaměření na děti a mládež.⁴¹ Tento proces, který je možné zřetelně pozorovat též na ztvárnění krakonošovské látky v české literatuře, Jirásek neguje. Postup patrný v české literatuře zvláště v novoromantických pohádkových dramatech Zeyerových či Kvapilových, úzce související s „*antirealistickou*“ stylizací těchto dramát,⁴² ale stojí v příkré opozici k dobově všeobecně přijímanému ztvárnění postavy Krakonoše v českojazyčném písemnictví. Oproti tomu postup Hauptmannů a Hendricha sice zcela reinterpretuje Musäovu předlohu, rozvíjí však pestřejší škálu ztvárnění krakonošovských látek, jaká panovala v německojazyčném písemnictví, v širokém spektru pohádkových a pověstových syžetů.⁴³

Za druhé je pak třeba zdůraznit, že Jirásek akceptoval příslušnost Rybrcoula německému kulturnímu okruhu. Nejenže tím ale zcela přehlížel

neustálou oboustrannou česko-německou výměnu krakonošovských látek, jejichž motivy po celé dlouhé 19. století volně migrovaly mezi sbírkami pohádek a pověstí v obou zemských jazycích. Například je možné uvést paralelní českou a německou recepci již zmíněné knížky lidového čtení *Rybrcol na Krkonoských horách*, jež byla roku 1796 vydána i v německé verzi s titulem *Der Riebezahl im Riesengebirge. Ein abentheuerliches Märchen der Vorzeit (Rybrcol v Krkonosích. Dobrodružná pohádka z dávnověku)*. Motivы z ní a originální charakteristika titulního hrdiny inspirovaly při vlastní tvorbě jednak Wolfganga Adolpha Gerleho, jednak Václava Krolmuse, kniha samotná byla mimoto v české i německé jazykové mutaci opakovaně přetiskována až po skloněk 19. století. Přebírání, variace a bohemizace látek z původně německých zdrojů se pak produktivně uplatňovaly v oblíbených dětských knížkách *Krakonoš, pán v Krkonoském pohoří* od Pavla Josefa Šulce z roku 1875, ba i v rozsáhlém souboru *Krakonoš* od Ludmily Grossmannové-Brodské z roku 1905.⁴⁴

Ačkoliv Jirásek k látce přistoupil z české nacionální perspektivy, paradoxně svým rozvržením fikčního světa v *Panu Johannesovi* negoval pokusy o apropiaci prostoru Krkonos českojazyčné kultuře, které alespoň v symbolické rovině české literatury⁴⁵ můžeme sledovat od přelomu desátých a dvacátých let 19. století a jež lze výstižně ilustrovat puristickým hledáním Rybrcoulova českého jména, z něhož nakonec v konkurenci Řepočeta či Zlatohlava vítězně vzešel Krakonoš.⁴⁶ Takto inkorporovaná figura do českojazyčné kultury pak mohla být vytěžována rovněž v kontextu vypjatého česko-německého národnostního konfliktu, a to i v produkci sbírek pohádek a pověstí orientovaných na dětské a lidové čtenáře, vydávaných v Jiráskově době. Co do počtu vydání ve své době nejúspěšnější soubor krakonošovských pověstí a pohádek *Mandel šelmovství a kousků Krakonošových* od knihovníka Národního muzea Václava Řezníčka, poprvé vydaný v roce 1895,⁴⁷ uzavíral příběh *Němý Němec*, v němž Krakonoš za trest nechá oněmět českého Němce, který se odmítá naučit česky. Ústřední poselství

⁴⁰ B. WILLE, *Die Sagenhalle des Riesengebirges (Schreiberhau)*, s. 7–16.

⁴¹ Gudrun LANGER, *Das Märchen in der tschechischen Literatur von 1790 bis 1860. Studien zur Entwicklungsgeschichte des Märchens als literarischer Gattung*, Giessen 1979, s. 501–506.

⁴² Dalibor TUREČEK, *Historický kontext, žánrová charakteristika pohádkového dramatu*, in: *Pohádkové drama*, Jiří Kudrnáč – Martina Sendlerová – Dalibor Tureček (eds.), Praha 1999, s. 333–348.

⁴³ L. FUTTERA, „*Rubezahl! Rubezahl!*“, s. 17n.

⁴⁴ TÝŽ, *Wie Rubezahl seine Rüben in der Übersetzung verlor*, s. 54nn; J. JECH, *Krakonoš*, s. 95n.

⁴⁵ V době předbřeznové byla podle Vladimíra Macury právě česká literatura „*jedinou autentickou vlastí, ve které mohl český intelektuál žít podle svých představ, neodstrkovan a na svém*“. Vladimír MACURA, *Žnamentí zrodu a české sny*, Praha 2015, s. 287.

⁴⁶ E. KOUDELKOVÁ, *Krakonoš v literatuře*, s. 89–93.

⁴⁷ V letech 1895–1930 vyšel v pražském Vilímkově nakladatelství celkem čtyřikrát.

textu, jež na sedmi stránkách zazní rovnou pětkrát, zní: „*Česky v Čechách neumějící Němec musí zde býti člověkem němým.*“ Vykonavatelem trestu je přitom Krakonoš coby figura jednoznačně náležející české nacionální kultuře.⁴⁸

Již od *Rukopisu zelenohorského*, vyjmenovávajícího vladyky z periferních částí české kotliny včetně „*Ratibora ot gor Krkonoši*“ podílející se na správě imaginárního slovanského státního útvaru pod Libušinou vládou, pak můžeme sledovat zřetelnou tendenci přepólovat starší koncept zemského patriotismu a proklamovat nárok nově zformované moderní českojazyčné kultury na celé území Čech.⁴⁹ Jiráskovi hrdinové se ale místo toho z horského hřebenu defenzivně stahují za etnickou hranici.

Dodejme, že okruh modernisticky orientovaných umělců sdružených kolem Sagenhalle sice Rybrcoula na počátku 20. století vyhrazoval germánské mytologii, v doprovodných textech k Hendrichovým plátnům ale spisovatel Bruno Wille psal výhradně o Slezsku coby hájemství tohoto ducha. Situaci na české straně hor ve svém pojednání vůbec neřešil.⁵⁰ To se ovšem změnilo ve válečném roce 1915, kdy Carl Hauptmann vydal pod titulem *Rübezahl-Buch (Kniha o Krakonošovi)* velmi originální soubor vyprávění o vládci hor, silně inspirovaný barokní estetikou.⁵¹ V předposledním vyprávění ducha dojme, když dva studenti zpívají vlasteneckou píseň *Was ist des Deutschen Vaterland? (Co Němcovou je vlastí?)* z roku 1813, a nechá slavnostně ozářit Sněžku, což vidí „*lidé z Čech i Slezska. [...] A všem v údolích přitom potají v uších a srdcích zaznívalo, jako kdyby se ta smělá slova snášela z výše se závany větru: »Německo celé má to být! / Shlédni naň, Bože, v nebesích, / odvahu pravou Němcům dej / a věrnou lásku k vlasti přej. / Tak má to být. / Německo celé má to být!«*“⁵²

Závěr

Jak Hauptmannova *Kniha o Krakonošovi*, tak i Jiráskův *Pan Johannes* vyrůstaly z atmosféry vypjatého nacionalismu kolem první světové války. V kontextu soudobé krakonošovské literární produkce se v obou případech jednalo o inovativní díla, u Hauptmanna především co do zvolených jazykových prostředků, v Jiráskově případě pak z imagologické perspektivy musíme konstatovat, že jeho Rybrcoul byl v kontextu českojazyčného ztvárnění této látky zcela jedinečný. Ovšem tak jedinečný, až byl pro recipienta stěžejí akceptovatelný. Jaroslava Janáčková v souvislosti s rozpaky nad *Panem Johannesem* po jeho pražské premiéře poznamenala, že se zdálo, jako by tato hra „*pozbyla šance prosadit se do kmenového repertoáru české činohry*“.⁵³ Tento ústup do zapomnění byl zbrzděn – nejprve loutkovou adaptací, úspěšnou na sklonku první světové války (a tedy dva roky po vydání Hauptmannova „*velkoněmeckého*“ Rybrcoula), podruhé pak po druhé světové válce, kdy během padesátých let dokonce vznikla televizní inscenace (1956) a operní verze (1951–1952) dramatu.⁵⁴ Ve všech případech se však jednalo o podněty přicházející zvnějšku, v mimořádné situaci národního ohrožení v době světové války, respektive ideologicky zatížené recepce Jiráskova díla v období formování a konsolidování komunistického režimu v poválečném Československu. Estetické kvality či nadčasové hodnoty, motivující trvalou recepci jiných Jiráskových děl, v případě dramatické tvorby symboliky *Lucerny*, byly u průhledně alegorického *Pana Johanesa* vždy podružné. „*Páně Jiráskův Pan Johannes, uvedený na scénu Národního divadla, znamená slabou chvíli v tvorbě mistrův,*“⁵⁵ tvrdil recenzent *Pokrokové revue*. Že by snad měl pravdu...?

⁴⁸ Václav ŘEZNÍČEK, *Mandel šelmovství a kousků Krakonošových*, Praha [1895], s. 170–176.

⁴⁹ Podrobněji srov. L. FUTTERA, *Der Traum von den Riesenwächtern Böhmens*, s. 34–38.

⁵⁰ B. WILLE, *Die Sagenhalle des Riesengebirges (Schreiberhau)*.

⁵¹ J. JECH, *Krakonoš*, s. 196.

⁵² „*Denn an diesen späten Augustabend haben die Leute in Böhmen und Schlesien gleichermaßen, und wo immer man in der Ferne die Koppe ragen sah, gewöhnt, als wäre der Koppenkegel von diesem Liede in lebendigen Brand geraten. [...] Und es hat allen in den Tälern dabei heimlich in Ohren und Herzen geklungen, als wenn aus den höchsten Lüften her die kühnen Worte mit Windgeflatter herniederflögen: »Das ganze Deutschland soll es sein! / O Gott vom Himmel sieh darein / Und gib uns rechten deutschen Mut, / Daß wir es lieben treu und gut. / Das soll es sein! / Das große Deutschland soll es sein!«*“ Carl HAUPTMANN, *Rübezahl-Buch*, Würzburg⁴ 2003, s. 127.

⁵³ J. JANÁČKOVÁ, *Alois Jirásek*, s. 359.

⁵⁴ Televizní inscenace v režii Jaroslava Novotného byla uvedena v Československé televizi 20. prosince 1956. Čtyřaktovou operu zkomponoval Ivo Jirásek na libreto Jiřího Šrámka.

⁵⁵ Re., *Divadlo*, *Pokroková revue* 6, 1909–1910, s. 392.

Pobělohorská historická traumata a Jiráskovo *Temno*

Historical Grievances in Jirásek's *Temno*

Jiří Mikulec

Abstrakt

Studie sleduje román Aloise Jiráska *Temno* (1915) pod zřetelům čtyř traumat, která se týkají pobělohorského období (1620–1740) a vyskytují se v českém historickém vědomí od 19. století prakticky do současnosti. Jedná se o trauma státoprávní (obava z faktického zániku české státnosti), národnostní (poukazy na úpadek českého jazyka a na poněmčování společnosti), sociální (představa o zotročení poddaného obyvatelstva) a náboženské (spojené s násilnou rekatolizací). Všechna tato traumata se v románu vyskytují. Autor to vysvětluje Jiráskovým využitím českého velkého historického příběhu (metanarace), který se konstituoval v 19. století pro potřeby utvářejícího se moderního českého národa. Jeho součástí byly tyto negativní pohledy na uvedené období.

Abstract

The study examines the historical novel *Temno* (1915) by Alois Jirásek with respect to four specific historical grievances against the Counter-Reformation period (1620–1740) that have impacted the Czech historical consciousness since the 19th century to the present day. These are the constitutional grievance (fear of the de facto suspension of Bohemian statehood), national (the supposed Germanization of society and the regress of Czech language), social (the enslavement of the subject population), and confessional (forced re-Catholization). All four grievances are present in the novel, which is interpreted by the study's author as resulting from the use by Jirásek of the great Czech historical narrative (a metanarrative) which had materialized during the 19th century to assist the needs of the nascent modern Czech nation. This narrative included the abovementioned concepts and grievances.

Klíčová slova

Alois Jirásek – *Temno* – pobělohorské období – historické vědomí – metanarace

Keywords

Alois Jirásek – historical novel *Temno* – Counter-Reformation-era Bohemia – historical consciousness – metanarrative

Jiráskův román *Temno* je svým způsobem ikonický text, který na příběhu řady postav přináší souhrnný a rozhodně ne příliš vlídný pohled na malý výsek pobělohorských dějin, na dvacátá léta 18. století, přesněji na období let 1723–1729.¹ Popularita románu a skutečnost, že v době svého vydání ve druhém desetiletí 20. století dobře souzněl s tehdy převažujícími představami o negativech českých dějin pobělohorské doby, vedly k tomu, že se jeho název stal užívaným a obecně srozumitelným označením celé pobělohorské epochy, tedy období od porážky stavovského povstání až po počátky osvětských proměn ve druhé polovině 18. století. Samozřejmě uvedený název nepředstavoval nestranný terminus technicus, nesl v sobě negativní hodnocení této doby.

Již několik desetiletí zaznívají hlasy, že Alois Jirásek ve svém obsáhlém literárním díle vykreslil podstatně barvitější obraz života v barokní společnosti českých zemí než jen zavržení této epochy.² Přímo v souvislosti

¹ Jiráskovo *Temno* stále vyvolává v moderním literárním dějepisectví, stejně jako v historiografii, značný zájem. Z četného množství prací uvádím jen několik příkladů, řadím je chronologicky podle roku vydání: Jaroslava JANÁČKOVÁ, *Alois Jirásek*, Praha 1987, s. 421–436; Jan OTČENÁŠEK, *Jiráskovo Temno a jeho reflexe v historiografii (20. až 50. léta 20. století)*, in: Česká a polská historická tradice a její vztah k současnosti. Pardubická konference (18.–20. dubna 2002), Dominik Hrodek (ed.), Praha 2003, s. 68–76; František VŠETIČKA, *Historický román Aloise Jiráska*, Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity – Studia minora facultatis philosophicae universitatis Brunensis, V 7, Řada literárněvědná bohemistická 53, 2004, s. 77–83; Petr KOPAL, *Však ty si vzpomeneš! Temno (1950) v historické paměti*, Paměť a dějiny. Revue pro studium totalitních režimů 4, 2012, s. 35–42; Vít VLNAS, *Temno před „Temnem“ (a po něm)*, in: Světlo, stíny a tma v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 37. ročníku mezioborového symposia k problematice 19. století, Plzeň 23.–25. února 2017, Zdeněk Hojda – Marta Ottová – Roman Prahel (eds.), Praha 2018, s. 47–62; Karel KOMÁREK, *Jak číst Jiráskovo Temno?*, in: České a polské literární baroko, Libor Martínek a kol., Opava 2021, s. 210–215.

² Tento názorový proud na Jiráskův poměr k baroku (nikoliv ovšem jen vůči románu *Temno*) otevřel průkopnickou studií Alexandr Stich, svůj text z roku 1981 musel publikovat v zahraničí a pod pseudonymem, viz: Alexandr STICH (pod pseudonymem Miroslav TOUŠEK), *Tři kapitoly o českém baroku. 1. K Jiráskovu pojetí českého baroka*,

s *Temnem* se pak vyskytují názory, že nejde o černobílé vidění uvedené doby, že zde autor mimo jiné mistrně popsal a oslavil barokní nepomucenské festivity, podchytil atmosféru katolické Prahy, dokázal zachytit působivost katolické liturgie a především její hudební složky apod.³ S tím samozřejmě nelze než souhlasit, Alois Jirásek jako vystudovaný historik a středoškolský učitel dějepisu dobře znal a ke své literární tvorbě využíval historické prameny. Skvěle dokázal popsat především realie, ale byl schopný zachytit i leccos ze způsobu myšlení v popisované době. Snažil se postihnout její společnost a každodenní život,⁴ a proto neopomíjel uměleckou a vůbec kulturní oblast. Navíc *Temno* je možné číst skutečně různě, což se během více než sta let mnohokrát projevovalo v jeho rozdílných interpretacích.⁵ Je zcela přirozené, že působivý umělecký obraz pojednávající o citlivých otázkách konfesijního násilí, o morální pevnosti lidí, o útlaku a úpadku vnímali čtenáři v souladu se svými vlastními postoji, se svým konfesijním a ideovým přesvědčením a také se svými představami o dějinách popisované doby.

V předkládaném textu nebudu hodnotit Jiráskovo *Temno* v kontextu jeho dalších literárních děl, která se zabývají pobělohorským obdobím, i když zde samozřejmě je velký prostor pro podchycení vývoje jeho vztahu k uvedené epoše českých dějin. Ani jej nezasadím do dobového literárního kontextu. Tyto i další literárněhistorické přístupy ponechám povolnějším, zde chci pouze nabídnout pohled historika raného novověku na významné

Wiener Slawistischer Almanach 8, 1981, s. 187–244. Upozorňuje, že román *Temno* je nezbytné posuzovat v širších kontextech Jiráskova díla, současně vyzdvihuje Jiráskovu schopnost postihnout pozitivní a tvůrčí aspekty barokního období (s. 196) a také kontinuitu baroka a obrození, kterou Jirásek ve svých dílech zobrazil „jako první“ (s. 188, 219). Stichovo hodnocení nezapadlo, záhy po jeho publikování v Rakousku na něj ve své (za normalizace velmi pozoruhodné) knize o Balbínovi upozornili její autoři (samozřejmě s uvedením Stichova pseudonymu) – viz: Jan P. KUČERA – Jiří RAK, *Bohuslav Balbín a jeho místo v české kultuře*, Praha 1983, s. 217.

³ Viz kupř.: V. VLNAS, *Temno před „Temnem“*, s. 48–49; K. KOMÁREK, *Jak číst Jiráskovo Temno?*, především s. 213–214; Ivana ČORNEJOVÁ, *Temno. Stručná historie*, Praha – Lito-myšl 2022, s. 10.

⁴ J. JANÁČKOVÁ, *Alois Jirásek*, s. 423–424.

⁵ J. P. KUČERA – J. RAK, *Bohuslav Balbín*, s. 217–222; Jiří RAK – Vít VLNAS (eds.), *Druhý život baroka v Čechách*, in: Sláva barokní Čechie. Stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století, Vít Vlnas (ed.), Praha 2001, s. 13–60, k *Temnu* a jeho interpretacím s. 32–33.

a v minulosti i svým způsobem vlivné umělecké dílo z počátku 20. století, které zachycovalo a možná i spoluurčovalo určitý proud ve vnímání části české minulosti. Zorným úhlem pro toto čtení budou traumata, která lze identifikovat v souvislosti s pobělohorskou dobou v českém historickém myšlení. Konstrukce oněch traumat, kterou zde předkládám, vychází ze snahy rozčlenit a tematizovat mýty a zkreslené pohledy na pobělohorské období, jak se s nimi dlouhodobě setkáváme u široké veřejnosti.

Pobělohorské dějiny patří k těm epochám, jež jsou v obecném historickém vnímání pojímány vesměs schematicky. Alexandr Stich charakterizoval v roce 1981 jejich obraz v kolektivním národním povědomí, který vytvořila česká věda a kultura v 19. století, jako „zcela negativní“.⁶ Samozřejmě v současnosti již nejde o problém odborného dějepisce, ale například o negativní názory na pobělohorskou dobu, s nimiž se lze i dnes setkat u studentů, kteří přicházejí na vysokoškolská studia dějepisných oborů a ze středních škol si přinášejí často velmi zjednodušené a schematické představy. Jedná se i o názory mnohých laických zájemců o dějiny, kteří jsou přesvědčeni o „temnu“ v českých zemích v 17. a první polovině 18. století. V těchto případech lze myslím hovořit o jistých traumatech z pobělohorských dějin v historickém vědomí. Traumatem se v tomto kontextu míní nějaký výrazný historický problém, jenž je pocítován v negativním smyslu a poznamenal chápání a pojetí nějaké historické epochy. K tomuto vnímání se často pojí pocity selhání, zrady, ublíženectví. V případě pobělohorských dějin jde tedy o vše, co je na této epoše vnímáno jako apriorně negativní, a to bez ohledu na výsledky historického výzkumu uvedeného období. Tato traumata nemají mnoho společného s vědeckým poznáním minulosti, i když původně z něho čerpala svou argumentaci. Jde především o citovou, iracionální záležitost, která je stavěna na velmi povrchních znalostech a její základní vlastností je obrovské zjednodušení. Tato traumata většinou rozlišují jen dva póly, dobrý – špatný.

V českém historickém vědomí lze identifikovat čtyři hlavní traumata pobělohorských dějin. Prvním je představa o fatálním narušení české státnosti, nebo dokonce o faktické likvidaci českého státu, o jeho rozpuštění v habsburské monarchii (tento postoj vyjadřuje například pověstné „300 let jsme úpěli“). Označujeme jej jako trauma státoprávní. Druhým

traumatem je názor, že šlo o dobu obrovského úpadku českého národa, o potlačení, či dokonce likvidaci českého jazyka (představa, že se neúřadovalo česky, že docházelo k systematickému poněmčování obyvatelstva, že se nevydávaly české knihy, a když, tak psané úpadkovou češtinou). To lze označit jako trauma národnostní a jazykové. Dále je zde problém postavení venkovského poddaného obyvatelstva, který ve schematických pohledech na pobělohorskou dobu nabývá rozměrů jednoznačného, cílevědomého a systematického útisku ubožáků (pokud možno cizáckou šlechtou). Venkovské obyvatelstvo (jež je podle těchto představ jediným skutečným nositelem češtví) mělo být přetěžováno robotami, týráno vrchnostenskými dráby, a navíc mělo být de facto zotročeno, dostalo se do silné závislosti na svých pánech (tu vyjadřuje novodobý termín „nevolnictví“, který pobělohorská doba v tomto významu nepoužívala).⁷ Zde lze hovořit o traumatu sociálním. Poslední trauma zasahuje do oblasti náboženské, jedná se o názor, že – oproti staršímu a často velmi idealizovanému vícevěří – byli v pobělohorské době obyvatelé srazeni na kolena z hlediska svobody vyznání, byli brutálně přinuceni přijmout vnucenou katolickou víru svých pokořitelů. To je trauma náboženské.

Tato čtyři velká a snad i hlavní traumata pobělohorských dějin se konstituovala během 19. století a byla rozvíjena a posilována ve století 20. Nemáme zde prostor na uvádění těchto jevů na pravou míru na základě současného historického poznání, navíc by bylo to docela jiné téma. Zde pouze pod zřetelem těchto čtyř traumat pohlédneme na Jiráskovo *Temno*; otázka tedy zní, zda a případně jak se v románu takové motivy uplatňují.

Začneme problematikou náboženskou, která v Jiráskově textu dominuje. Jistě primárně nejde jen o protiklad dobří nekatolíci – zlí katolíci. Tak jednoduše jej mohl interpretovat skutečně jen Zdeněk Nejedlý⁸ či

⁷ Jirí MIKULEC, *Poddanská otázka v barokních Čechách*, Praha 1993, s. 9–23.

⁸ Jedná se především o proslulý doslov k Jiráskovu románu, který doplňoval jeho vydání v padesátých letech 20. století. Viz: Alois JIRÁSEK, *Temno. Historický obraz*, doslov Zdeněk Nejedlý, Praha 1950, s. 651–659. Tento text je jistě vyvrcholením Nejedlého schematické pobělohorské doby i nebohého Jiráska samého. Autor však variace uvedeného textu o *Temnu* publikoval i ve svých knihách o Jiráskovi, viz kupř.: Zdeněk NEJEDLÝ, *Alois Jirásek*, Praha 1946, s. 124–126 (jde o upravený text stejnojmenné knihy z roku 1926, v dalším vydání nese tento spisek název *Alois Jirásek a společenský význam jeho díla*, Praha 1951); TÝŽ, *Alois Jirásek, studie historická*, Praha 1949, s. 181–185.

⁶ A. STICH (M. TOUŠEK), *Tři kapitoly*, s. 187.

bizarní film Karla Steklého z roku 1950.⁹ Jiráskův text má mnohem hlubší myšlenkové pozadí. Jak upozornila Jaroslava Janáčková, tím „temnem“ je především nesnášenlivost, mocensky vnucená slepá víra v autoritu.¹⁰ Román však také vypráví o síle náboženského zaujetí a o upřímnosti víry. Zde konfesijní protiklad jasně vyvstává. Především v *Temnu* vystupují tajní a pronásledovaní nekatolíci, kteří mají autorovy zcela jasné sympatie. Jirásek je popsal jako lidi se silným náboženským přesvědčením, jemuž se snaží podřizovat svůj každodenní život. Jsou připraveni hájit svou víru i za cenu vysokých obětí. Zde soudím, že spisovatel zcela věrně popisuje jejich mentalitu, rozumí jí. Naproti tomu ty katolíky, kteří se vyznačují vlastně stejně silným náboženským přesvědčením, hodnotí jako zaslepené fanatiky. V tomto případě rezignuje na svou schopnost pochopit a zachytit dobovou mentalitu počátku 18. století, tyto věřící popisuje především z pozic moderních, poosvícenských, kdy je náboženský fanatismus zcela jasně odsouzeníhodnou záležitostí. Možnost, že náboženské zaujetí jedněch i druhých ve sledované době tvořilo dvě strany jedné mince a že u katolíků i jejich konfesijních odpůrců bylo motivováno prakticky shodně, tedy snahou o spásu duše,¹¹ Jirásek nevzal v úvahu. Rekatolizaci, která měla jak duchovní, tak samozřejmě i politickou rovinu,¹² vnímal pouze jako politikum, jen jako něco prosazovaného státem a církví z pozice síly.

Postavy věřících na obou protikladných náboženských pólech jsou současně vykreslovány rozdílně i z hlediska jejich charakterových vlastností. Tajní nekatolíci je mají pozitivní – jsou čestní, stateční, pracovití, pouze sem tam projeví nějakou tu lidskou slabůstku. Vytrvalé zastávání jejich náboženské pravdy je zocelilo, současně také bylo sítem, jímž prošly jen ty

nejkvalitnější osobnosti. Jirásek je líčí jako oběti, kterým jejich náboženské přesvědčení dává sílu statečně vzdorovat nátlaku. Pokud jde o katolické postavy, mnohé z nich jsou morálně pokřivenými osobnostmi, někteří jsou přímo zlí, nenávidní, zaslepení svým fanatismem (správce Čermák, jezuitští misionáři). V románu to není verbis expressis řečeno, ale je z něj patrné, že morální zrůdy udělalo z těchto fanatiků samo katolické náboženství (nebo takové lidi alespoň mělo přitahovat). Ostatně příznačný je v této souvislosti motiv zešilejšího patera Třebického: „»Co mu vlezlo do hlavy, z čeho se pošetil?« ptal se starý Kubíček. »Co mu vlezlo do hlavy – To všecko, kázání, missie. Jak se říká, s čím kdo zachází, tím schází.«“¹³ Vedle vyslovených fanatiků je román zabydlen i postavami dalších nesmiřitelných katolíků. Mezi ně patří svým způsobem i slečna Polexina Lidmila Mladotovna, pražští úředníci Ignác Fileček a Filip Sameček nebo paní Šantrůčková, která má na starosti Helenku a je popsána jako „žena velmi pobožná a velmi pověřivá, která se bála čertů, duchův a různých zjevení a často se modlila k sv. Táfrieli“.¹⁴

Kromě lidí nábožensky silně zaujatých na obou konfesijních pólech nalézáme v románu i jedince vlažnější ve svém duchovním životě. Jedná se ale především o katolíky, kteří sice aktivně nevyhledávají kacíře, ale když se na ně přijde, jsou většinou upřímně zděšení a znechuceni. Postavami, jejichž výskyt v románu hovoří proti představě o autorově jednoznačně černobílém pohledu, a vymykají se tedy ze schematického nazírání, zde jsou katolíci mírnějšího smýšlení. Například umírněný (ale v podstatě přesvědčený) katolík pan Lhotský je ze setkání se dvěma jezuitskými misionáři fanatiky na počátku románu rozmrzelý, krátký rozhovor, který vůbec neprobíhal hladce, ho „vytrhne z počáteční pohody“.¹⁵ Mezi umírněné katolíky jistě patří také hudbymilovný jurista František Hubátius, který přehlídí celkem zjevné signály o nekatolictví svého souseda, deklamátora Svobody.

Samozřejmě z náboženského hlediska je pozoruhodnou postavou na katolické straně Jiřík Březina, student u jezuitů vychovaný v katolické víře, který o ní nemá důvod pochybovat. Není však žádným fanatikem. Poté, co se blíže seznámí s deklamátorem Svobodou (o jehož nekatolictví po většinu knihy nic netuší), je ochoten číst vypůjčený Stránského spis *O stáť*

¹³ Alois JIRÁSEK, *Temno. Historický obraz*, Praha 1920, s. 427.

¹⁴ Tamtéž, s. 322.

¹⁵ J. JANÁČKOVÁ, *Alois Jirásek*, s. 424.

⁹ Petr KOPAL, „Páter Koniáš, ten palič českých knih.“ *Film Temno (1950) a historická pamět*, in: Krátké věčné spásení upamatování. K životu a době jezuitů Antonína Koniáše, Kateřina Bobková-Valentová – Miloš Sládek – Martin Svatoš (eds.), Praha 2013, s. 134–150; TÝŽ, *Však ty si vzpomeneš!*

¹⁰ J. JANÁČKOVÁ, *Alois Jirásek*, s. 426–427.

¹¹ Touto tematikou se zabývám v pohledu na tajné nekatolíky v rámci výzkumu barokní zbožnosti, viz: JIRÍ MIKULEC, *Náboženský život a barokní zbožnost v českých zemích*, Praha 2013, s. 282–299.

¹² Srov. JIRÍ MIKULEC, 31. 7. 1627. *Rekatolizace šlechty v Čechách. Či je země, toho je i náboženství*, Praha 2005, s. 77–86. Tyto roviny pobělohorské rekatolizace českých zemí se promítly také do podílu duchovní a světské moci v uvedeném procesu, viz: Tomáš PARMA, *Papežství a státní rekatolizace českých zemí (1620–1740)*, in: *Papežství a české země v tisíciletých dějinách*, Tomáš Černušák a kol., Praha 2017, s. 235–273.

českém a vyrovná se i se skutečností, že autorem byl „kacíř“. Jiříkův vztah k Helence pak neřeší konfesijní otázky, on se spokojuje s jejím formálním katolictvím. Ovšem mladý student se ve skutečnosti svého katolického smýšlení ani přes zamilovanost nevzdává – to je dobře patrné například ke konci románu, když je Helenka již v exilu a on na ni vzpomíná. Bojí se o její spásu a doufá, že u ní šlo o skutečnou konverzi ke katolictví a že její odchod byl vynucen: „*A zase shledával důkazy, rozpomínal se na vše, co by dosvědčilo, že se upřímně obrátila, že jen asi z donucení odešla, nebo pro něj, pro něj, aby ho zbavila protiventství a boje. Někdy chodil pokojíčkem jako zoufalý nebo zase padl na kolena a modlil se za Helenku.*“¹⁶ Jeho nechuť stát se duchovním není podmíněna konfesijními výhradami, ale čistě nadějemi, jež si dělal v souvislosti s mladou dívkou. Poté, co nenávratně zmizela z jeho obzoru, rezignovaně souhlasí s nástupem do semináře.

Na nekatolické straně příliš nenalzáme postavy, které by byly nábožensky laxní. Tam jsou postoje zcela jasné, nekatolické přesvědčení těchto lidí je posilováno jejich odporem vůči vnucované katolické víře. Pokud jde o nějakou nejistotu, setkáváme se zde především s morálními pochybnostmi, zda je správné svou víru utajovat. Jedinou skutečně váhající postavou je zmíněná dcera myslivce Machovce Helenka. U ní se během pobytu v Praze otupilo ono nekatolické konfesijní zaujetí. Vliv na to mělo více faktorů. Byla obklopena katolickým prostředím, které na ni působilo svými efekty. Jirásek zde výstižně popisuje nádheru církevních slavností a působivost barokní kultury. Hlavním zdrojem Helenčina váhání je ovšem její zamilovanost do katolického mládence. To vše pozvolna otupuje její původně silný odpor vůči katolictví. Ale nakonec jako poslušná dcera podléhá povinnosti vůči otci a odchází s ním do exilu. Ten ovšem pro ni není tak jasnou svobodou jako pro její souvěrce. Příznačné je líčení jejího odchodu: „*Pojednou silnice se zahнула, osvětlená okna zmizela; Helenka už jich neviděla. A před ní temno. Chytl ji pláč; přemáhala jej, tajila. Vedle kráčel otec a tiše bohu děkoval, že ji vytrhl z římských osidel, že ji uvádí z temné země eipské.*“¹⁷

Pokud jde o to, co označujeme jako trauma sociální, tedy o poukazy na bezohledný útisk poddaných, i ty jsou v románu jasně patrné. A to zvláště na jeho počátku, odehrávajícím se převážně na venkově, na Skalce, ale okrajově i později v pražských vinicích. Poddaní jsou utiskováni,

vrchnostenský úřední aparát je všemožně znevažuje, dává jim najevo opovržení, jedná s nimi výhradně z pozice síly. Charakteristickým příkladem je situace, kdy si správce panství Čermák vylévá na venkovanech špatnou náladu: „*»A co vy!« utrl se na robotné mlatce ze vsi, kteří také poslouchali pražské noviny, »co tu čumíte! Takhle byste vydrželi, a ráno pak chrápat a hnít a ne do roboty. Plácat, žvejkat, to dovedete a takhle si ještě zakouřit, a snad pražského tabáčku, fajfku zapálit, plíce udit, z huby komín dělat!«*“¹⁸ Vedle charakterově vadného správce jednají hrubě s poddanými samozřejmě i jezuité, kteří se doslova pídí po jakýchkoliv projevech hereze. Jirásek také ve svém textu reflektuje i silné robotní zatížení poddaných. Ale zde není zcela černobílý, regent skaleckého panství Karel Henrych Lhotský ze Ptení, náležící k nižší šlechtě, překračuje stavovskou bariéru a přátelí se s poddaným myslivcem Machovcem.

Národnostní a jazykové trauma se v románu objevuje méně nápadně. Již na počátku *Temna* se setkáme s obvyklým rozporem při pohledech na příslušnice pobělohorské šlechty, s kontrastem staré Česky a odrodilé dámy moderního stříhu.¹⁹ Proti sobě zde stojí stará panna Polecina Lidmila Mladotová a manželka jejího synovce hraběnka Mladotová, rozená z Goltzů. Tedy Češka starého ražení a dáma velkého světa, mluvící německy a francouzsky, ale už ne česky. Podobně tento kontrast existuje i v městském prostředí, upozorňuje na něj vlastenecky zaměřený jezuita P. Daniel ve své charakteristice staré pražské měšťanky: „*»Dobrá, zbožná paní, a pravá, stará Češka,« dodal s vřelým uznáním. »To je, ona ještě z těch starých, ale kolem ní už, mladí, to už proměna jako všude. To teď v panstvu německá řeč se rozlízá, a francouzsky, to se ví, à la mode. Čertovo à la mode!«*“²⁰

Ovšem národnostní trauma se v Jiráskově *Temnu* projevuje také i v jiných případech, například při líčení oslav nepomucenské kanonizace, kdy nápisy na efemérní architektuře jsou jen latinské a německé, nikoliv české – autor

¹⁸ A. JIRÁSEK, *Temno*, s. 27.

¹⁹ Toto téma pocházelo z prací odborného dějepisce. K vyobrazení „starých Češek“ viz: František DVORSKÝ (ed.), *Mateř a dcera Zuzany Černínové z Harrasova. Listy Alžběty Homutovny z Cimburka a Elišky Myslíkovny z Chudenic*, Praha 1890, s. 5–16. Na Zuzaně Černínové pak později sledoval tento jev i Zdeněk Kalista, například v jejím vztahu k nastávající snaze, pocházející z Itálie a pohybující se u vídeňského dvora – Zdeněk KALISTA, *Mládí Humprechta Jana Černína z Chudenic. Zrození barokního kavalíra*, Praha 1932, s. 248–249.

²⁰ A. JIRÁSEK, *Temno*, s. 132.

¹⁶ A. JIRÁSEK, *Temno*, s. 641.

¹⁷ Tamtéž, s. 614.

na několika místech zdůraznil, že vítězný katolicismus si necení českého jazyka, což i vlastenečtí katoličtí duchovní nesou velmi těžce, zatímco náboženští fanatici v tom nevidí problém: „*P. Daniel byl zamýšlen. Prve, když vycházeli z kostela, připomenul nahlas, že všechny nápisy na té dekoraci jsou jen latinské a německé, že tu ani slova českého, to že není jak se patří. »Kdo by to tak vykládal,« odbyl ho P. Mateřovský »pražský.« »Hlavní je oslava sv. Jana a ty nápisy jsou fortelné, co na tom, v jaké jsou řeči, a je to především pro panstvo a pro cizince.«²¹ Jazykové vlastenectví je v knize v podstatě nadkonfesijním motivem. Vlastenečtí katolíci, jako například P. Daniel a posléze i Jiřík Březina, je nevědomky sdílejí se svými konfesijními odpůrci, v románu je takovým nekatolickým vlastencem tragická postava deklamátora Svobody.*

Poslední tematika státoprávní je v Jiráskově *Temnu* pojednána sice okrajověji, ale také ji tam najdeme. Například v pasáži, kde autor vstupuje do vyprávění vlastním názorem. Při líčení korunovační hostiny roku 1723 popisuje výzdobu dortu na královském stole – jde o dort s figurami personifikované zbožnosti, která věší Čechii kolem krku zlatý řetízek. Zde do slov pana Lhotského, který o tom vypráví, vstoupil sám autor s poznámkou: „*To o figurě zbožnosti a zlatém řetěze vypravoval pan Lhotský živěji, s patrnou chutí, s radostným uspokojením; a starou slečnu to až dojímalo. Žádný z nich neuvažil a již ani nemohl uvážit, jaký původ té »zbožnosti«, jaké kruté změny pro ni po veškeré koruně, co v jejím jménu dál se koná, co ten řetěz, třeba zlatý.«²²*

Tolik tedy k pohledu na Jiráskovo *Temno* pod zřetelem oněch čtyř traumat vysledovaných v historickém vědomí. Ukazuje se, že jde o text, jenž opravdu uvedené motivy více či méně reflektoval. Popisy barokních oslav, které dnes bývají oceňovány, v románu samozřejmě jsou, natolik byl Jirásek poctivým znalcem doby, že je nemohl a asi ani nechtěl vynechat. Snažil se také ukázat různé přístupy ke katolické víře, jeho katolíci nejsou jen fanatici. Snad lze konstatovat, že se pokusil podchytit světla i stíny dvacátých let 18. století. Soudím však, že na ně nehodlal nazírat nepředpojatě. Tuto dobu vykreslil jako tragickou a úpadkovou, ovšem z hlediska českého národa na počátku 20. století. Do svého vidění pak především zapojil konflikt utlačovatelé–utlačovaní. A samozřejmě své sympatie věnoval těm utlačovaným, k nimž také přirozeně směřují sympatie

čtenářů. Obávám se, že *Temno* je text přece jen o něco více černobílý, než bychom si snad dnes přáli.

Samozřejmě při pohledu na uvedený text nelze opomenout společenský kontext doby, v níž vznikl.²³ Román byl časopisecky publikován ještě před první světovou válkou, ale knižně vyšel až po jejím rozpoutání. Zde je jisté i jeden z důvodů jeho velkého čtenářského úspěchu. Válečné období jako každé krizové období tříbilo charaktery (a *Temno* o charakterech a jejich třibení také pojednává). Jazyková a národnostní otázka v románu byla rovněž aktuální, protože jazykově české prostředí naráželo v Rakousko-Uhersku dlouhodobě na problémy. Stejně tak mohla nemalá část společnosti sdílet antipatie vůči katolické církvi, protože zde bylo zcela jasné propojení římskokatolického oltáře s habsburským trůnem. Jako poselství knihy mohl být vnímán příklad jejich kladných hrdinů, že stojí za to vzdorovat a hájit své přesvědčení,²⁴ což v těžké a konfliktní době také oslovovalo čtenáře. To vše jsou faktory, které přispěly ke vřelému přijetí Jiráskova díla velkou částí české společnosti záhy po jeho knižním vydání.

Skutečnost, že vyznění románu bylo v souladu s názory velké části populace v době války, ale nevysvětlíme pouze dobovou situací. Jeho základní tendence, tedy velmi kritický pohled na malý výsek pobělohorských dějin, v němž byly využity základní stereotypy a černobílé soudy, odpovídala ještě něčemu dalšímu, co v této společnosti rezonovalo již dříve, dávno před válkou. Alois Jirásek v *Temnu* zpopularizoval část české metanarace, dějinného velkovyprávění.²⁵

Moderní národy si vytvářely své velké historické příběhy, jež sloužily jejich vlastní legitimizaci a posilovaly sebevědomí jejich příslušníků. Český

²³ Například Karel Komárek v literárněvědném článku o Jiráskově *Temnu* vysvětluje protikatolické, protijezuitské a protihabsburské zaměření románu právě dobou jeho vzniku, „*kdy se blížilo k vrcholu úsilí o politickou samostatnost českého národa a první vydání v roce 1915 se jeví jako záměrně načasované k výročí upálení Jana Husa,*“ viz: K. KOMÁREK, *Jak čist Jiráskovo Temno?*, s. 212. Vít Vlnas pak upozorňuje, že vydáním této knihy v době „velké války“ se otevřel prostor pro dezinterpretace tohoto díla – viz: V. VLNAS, *Temno před „Temnem“*, s. 48.

²⁴ J. JANÁČKOVÁ, *Alois Jirásek*, s. 425.

²⁵ Na konstrukce různých metanarací a na jejich všestranné využívání pro vyjádření a zafixování „univerzálních pravd“ upozornil francouzský postmoderní filozof Jean-François LYOTARD, *O postmodernismu*, Praha 1993, s. 97–202.

²¹ A. JIRÁSEK, *Temno*, s. 665–666.

²² Tamtéž, s. 50–51.

velkopříběh se konstituoval během 19. století pro potřeby vznikajícího národa a samozřejmě zahrnoval především oslavná a nesporně pozitivní témata, počínaje představami o mírumilovné slovanské společnosti, která se střetala s agresivním germánstvím, přes význam středověkého přemyslovského státu a jeho rozvoj za Karla IV., dále kladl důraz na husitství jako na statečnou obranu domácích reformních myšlenek před celou Evropou. Vedle těchto pozitivních motivů však měl uvedený historický příběh českého národa také negativní součást – pobělohorské období s jeho traumaty, která jsme zmínili výše.²⁶ České pobělohorské utrpení, jak bylo toto období vnímáno v 19. století,²⁷ se stalo jakousi národní kvalitou, která doplňovala výše zmíněné slavné stránky dějin.

O uvedené metanaraci lze říct v podstatě totéž, co jsme konstatovali výše o pobělohorských traumatech v českém historickém vědomí. Vznikla v souladu s počátky moderní historické vědy, ale mnohem více v ní jde o emoce, o apriorní schémata a černobílé kontrasty než o vědecké poznání. Alois Jirásek ve svém literárním díle, počínaje husitstvím a konče národním obrozením, tento velký národní příběh respektoval. I pobělohorské období vykreslil tak, jak v onom českém velkovyprávění fungovalo. Proto se v jeho nazírání na tyto dějiny přirozeně ona výše zmíněná traumata usídlená v obecném historickém vědomí vyskytovala.

Litomyšl – Praha – Hronov Tři figurální pomníky Aloise Jiráska

Litomyšl – Prague – Hronov
Three Figural Monuments of Alois Jirásek

Jan Šindelář

Abstrakt

Předložená studie se snaží zmapovat dosud nezpracovanou část historie poválečného československého veřejného prostoru a na osudech tří figurálních pomníků spisovatele Aloise Jiráska ukázat na jeden ze způsobů využití, resp. zneužití Jiráskova odkazu poučným režimem k vlastním ideologickým potřebám. Proces vzniku tří nadživotních soch je zde dán především do kontextu s tzv. Jiráskovskou akcí, která na přelomu čtyřicátých a padesátých let patřila k nepřehlédnutelným stavebním prvkům dobové propagandy, ale také do souvislosti se sochařským zpodobňováním Jiráska vůbec.

Abstract

The present study surveys a hitherto neglected aspect in the historiography of public space in postwar Czechoslovakia. It samples three figural monuments of Alois Jirásek to show how the writer's legacy was employed and/or misemployed to fulfill the ideological needs of the post-1948 Communist regime. Apart from illustrating the broader character of statuary representations of Jirásek, the larger-than-life sculptures' conception and commission is put in the context of the contemporary 'Jirásek' promotion campaign which was to constitute an unmistakable building block of the late 1940s to early 1950s political propaganda.

Klíčová slova

pomníky – Alois Jirásek – Litomyšl – Hronov – Praha – sochařství – veřejný prostor

Keywords

monuments – Alois Jirásek – Litomyšl – Hronov – Prague – sculpture – public space

²⁶ K tomu srov. Jiří MIKULEC, *Potíže s českým stavovským povstáním*, in: „Horo Bílá – horo kletá!“ Povídky z bělohorské doby, Petra Hesová – Václav Vaněk (eds.), Praha 2020, s. 559–573.

²⁷ Formování vztahu české společnosti k bělohorské bitvě a následným dějinám přehledně vylíčil Jiří RAK, *Bývali Čechové... (české historické mýty a stereotypy)*, Jinočany 1994, s. 129–148.

Vedení Komunistické strany Československa (dále jen KSČ) se již nedlouho po únorovém převratu vydalo cestou stále intenzivnějšího formování historické paměti,¹ přičemž významnou legitimizační funkci měly zpočátku plnit například velkoryse pojaté výstavy,² žádoucím způsobem interpretující dávnou i nedávnou národní revoluční minulost, a později tuto funkci převzala především stranická muzea V. I. Lenina, Klementa Gottwalda a další.³ Je zřejmé, že také pomníky a monumentální tvorba obecně tvořily další významný stavební kámen politiky paměti⁴ vládnoucí moci a zároveň šlo o jeden z vrcholů soudobé angažované tvorby. V případě Aloise Jiráska pounorový režim využil, resp. zneužil všeobecně uznávaného autora ke svým propagandistickým potřebám zejména v rámci tzv. Jiráskovské akce, zahájené osobně prezidentem Gottwaldem už na podzim 1948.⁵ Pomyslnou půdu pro „přivlastnění“ Jiráska si komunisté prostřednictvím Zdeňka Nejedlého ostatně připravili již krátce po skončení války, kdy poprvé vychází spis *Komunisté, dědici velikých tradic českého národa*, v němž známý Jiráskův příznivec a dlouholetý vykladač jeho díla zahrnul tohoto klasika do galerie „pokrokových“ kulturních pracovníků.⁶

K úloze Zdeňka Nejedlého v poválečné kultuře a některým důsledkům z toho plynoucím ostatně již kdysi trefně poznamenal Vladimír Macura: „V české poválečné kultuře se nemohla neodrazit skutečnost, že Zdeněk Nejedlý, osobnost tak úzce spjatá s kulturními hodnotami 19. století, stanul na čelném místě kulturní politiky československého lidovědemokratického státu: poválečná socialistická kulturní politika je osobním postojem Nejedlého k otázce kulturního dědictví zřetelně poznamenána.“⁷ V tomto kontextu nebude bez zajímavosti sledovat, nakolik a zda vůbec bylo budování Jiráskových figurálních pomníků propojeno s Nejedlého působením a jeho nezpochybnitelným vlivem právě v poválečné kulturní politice.

Než se však zaměříme na poválečné realizace v oblasti monumentálního umění, zastavme se krátce u předchozího vývoje: Zřejmě nejstarším Jiráskovým sochařským portrétem je busta od Bohumila Vlčka z roku 1909, původně vytvořená pro Ottovo nakladatelství.⁸ První provedení pamětních desek pak můžeme zaznamenat krátce po vzniku republiky, tj. ještě za spisovatelova života – v době Jiráskových sedmdesátin (1921) byla odhalena připomínka na rodném domě v Hronově a také na Buřvalce, což byl litomyšlský hostinec, kde kdysi Jirásek bydlel.⁹ Po vzniku samostatné Československé republiky se Jirásek stal také veřejně činným v oblasti politiky¹⁰ a naplno sklízel uznání za předchozí dlouhá léta trpělivé práce na kulturním i společenském poli. Pro reprezentační účely vytvořil v roce 1921 Myslbekův nástupce Jan Štursa Jiráskův portrét, který byl posléze umístěn do foyer Národního divadla i na další místa. Štursa byl také patrně jediným sochařem, jemuž Jirásek přímo seděl modelem, později už podobné nabídky v touze po klidu odmítal.¹¹ Dalším významným dílem byla Jiráskova busta od Bohumila Kafky, která roku 1936 zaujala místo mezi dalšími velikány v Panteonu Národního muzea.

¹ Základní práce z oblasti „memory studies“ od Maurice Halbwachse, Pierra Nory či Aleidy Assmannové jsou v současné době dostupné i v překladech, užitečnou souhrnnou publikaci pak představuje Nicolas MASLOWSKI – Jiří ŠUBRT a kol., *Kolektivní paměť. K teoretickým otázkám*, Praha 2014.

² Šlo především o *Výstavu dějin revolučních bojů* (květen 1949 až březen 1950) a expozici *30 let KSČ* (květen až listopad 1951), obě konané v památníku na Vítkově.

³ Problematikou zmíněných výstav i stranických muzeí v kontextu formující se stranické historiografie se zabývá ve své knize Vítězslav Sommer, viz: Vítězslav SOMMER, *Angažovaná dějepisectví – stranická historiografie mezi stalinismem a reformním komunismem (1950–1970)*, Praha 2011, s. 72–98.

⁴ Tzv. politiku paměti můžeme chápat v podstatě dvojnásobným způsobem (srov. N. MASLOWSKI – J. ŠUBRT a kol., *Kolektivní paměť. K teoretickým otázkám*, s. 70–81) – jako usměrňování společnosti v orwellovském smyslu kontroly budoucnosti skrze minulost, či jako formování kolektivní paměti směrem k výstraze současníků před hrůzami minulosti.

⁵ Přímo k tzv. Jiráskovské akci více viz: Michal BAUER, *Ideologie a paměť. Literatura a instituce na přelomu 40. a 50. let 20. století*, Jinočany 2003, s. 153–185 či Petr ŠÁMAL, *Žnárodný klasik. Jiráskovská akce jako prostředek legitimizace komunistické vlády*, in: Zrození mýtu. Dva životy husitské epochy, Robert Novotný – Petr Šámal (eds.), Praha 2011, s. 457–472. Přehledně pak viz: Heslo *Jiráskovská akce*, in: Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967, svazek I. (A–O), Jiří Knapík – Martin Franc a kol., Praha 2011, s. 400–401.

⁶ Mezi stranickými radikály však nezbudilo toto protežování Jiráska, mj. někdejšího národnědemokratického senátora, příliš velké nadšení. O tom více viz: Jiří KŘEŠTAN,

Zdeněk Nejedlý. Politik a vědec v osamění, Praha – Litomyšl 2012, s. 370–373 či Michal KOPEČEK, *Čeští komunističtí intelektuálové a „národní cesta k socialismu“*. *Zdeněk Nejedlý a Karel Kosík, 1945–1968*, Soudobé dějiny 1–2, 2016, s. 77–117.

⁷ Viz: Vladimír MACURA, *Obrozenský model v Nejedlého koncepci socialistické kultury*, in: Zdeněk Nejedlý, klasik naší vědy a kultury, Jan Jiránek (ed.), Praha 1978, s. 302.

⁸ Viz: Miloslav NOVOTNÝ (ed.), *Roky Aloisa Jiráska*, Praha 1953, s. 285.

⁹ Tamtéž, s. 218.

¹⁰ Byl dva roky poslancem a pět let senátorem, byť nepříliš aktivním.

¹¹ Jaroslava Janáčková se v Jiráskově biografii zmiňuje o nabídce Ottova nakladatelství, viz: Jaroslava JANÁČKOVÁ, *Alois Jirásek*, Praha 1987, s. 441.

Mezitím byla na tehdejší Riegrově (dnes Jiráskově) náměstí péčí Společnosti Aloise Jiráska zasazena roku 1933 pamětní deska na dům čp. 1775, kde spisovatel žil posledních 27 let života a kde také 12. března 1930 v nedožitých osmdesáti zemřel. Brzy sice byla také zahájena sbírka na budoucí pražský pomník, ale z realizace prozatím sešlo. Prvním (a nadlouho posledním) Jiráskovým figurálním monumentem se tak stala skulptura od hořického sochaře Karla Samohrda, která byla odhalena 10. září 1933 v Novém Bydžově před Jiráskovým divadlem.

V polovině třicátých let začala o zřízení důstojného pomníku svému někdejšímu občanovi reálně uvažovat také Litomyšl, původně zamýšleným termínem dokončení bylo devadesáté výročí Jiráskova narození (1941).¹² A právě umělecká soutěž na vítězný návrh dala v roce 1940 vzniknout hned dvěma projektům, které byly později realizovány, byť v úplně jiných společenských i uměleckých podmínkách. Porota za účasti Ladislava Šalouna či Zdeňka Wirtha zvolila jako nejvhodnější skicu z dílny Vincence Makovského,¹³ který zachytil spisovatele spočívajícího v hlubokém křesle. Soutěže se tehdy zúčastnil i Karel Pokorný¹⁴ se svou vizí Jiráska sedícího s knihou na klíně, což bude motiv uplatněný později u pomníku pro Prahu. Vzhledem k probíhající válce byla nakonec realizace odložena na dobu příhodnější a po osvobození se oba sochaři v reakci na skončené boje věnovali jiným projektům, s nimiž následně vstoupili i v širší známost – v případě Makovského šlo o zlínskou sochu Partyzána, Pokorný zase postupně vytvářel sousoší Sbratření.¹⁵

Novým impulzem pro zřízení pražského pomníku byla umělecká soutěž, kterou stihla Společnost Aloise Jiráska¹⁶ zahájit ještě před pompézním vyhlášením Jiráskovské akce na podzim 1948. Za vítězný návrh bylo posléze určeno zpracování z dílny sochaře Ladislava Kofránka, který pojal spisovatelovu figuru jako stojící postavu s holí – do celé věci se však vzápětí se svou představou vložil agilní ministr školství Zdeněk Nejedlý coby předseda vládního výboru pro jiráskovské oslavy. Především šlo o celkové pojetí – Nejedlý analogicky k již existujícím pražským pomníkům Josefa Jungmanna a Františka Palackého požadoval sedícího klasika.¹⁷ To odpovídalo tradičnímu chápání symboliky monumentů, kdy například jezdecké sochy bývaly doménou panovníků, na židle a do křesel pak obvykle usedali vzdělanci. Obojí ztvárnění pak zpravidla patřovalo k výzvám i pro ty nejzdatnější umělce. Bystrý pozorovatel děl svých předchůdců a kolegů, sochař Vladimír Preclík, ve své knize *Tiše se přemísťovati* zkoumá mj. i způsob provedení pomníků coby sedících postav, přičemž v jejich modelaci spatruje úhelny kámen pravého mistrovství:

„Proč je tedy sedící figura oříškem pro všechny sochaře? Když si člověk sedne, ztrácí výšku, je najednou mrňavý. Sedíme-li vedle něho doma v pokoji nebo v lavičce, je jiné, než když sedí sám v parku nebo před zámekem, na povětrří, ve sněhu. U sedící figury pomníku musí být proto všechno vzhledem k exteriéru úměrně větší, nadechnutější, zdůvodněnější a přesvědčivější. Musí být jasné, že jedině tehletem posaz může velikána zobrazit pravdivě, lidsky i umělecky.“¹⁸

Výsledek pražské soutěže byl nakonec na podzim roku 1950 anulován a k realizaci byl určen Pokorného návrh. Ten se záhy stal oceňovaným dílem, dílčí model zaujal výrazné místo ve vstupní síni nového Jiráskova muzea v letohrádku Hvězda¹⁹ a Karel Pokorný za něj obdržel státní cenu 1. stupně za rok 1951. Ještě v září 1951 byla také na místě budoucího umístění před někdejší spisovatelovým bydlíštěm na Jiráskově náměstí

¹² K historii litomyšlského pomníku přehledně viz: *Litomyšlský architektonický manuál (LAM)*, [online], [citováno dne: 6. 10. 2022]. Dostupné z: <https://lam.litomysl.cz/objekt/01-vppg-pomnik-aloise-jiraska>.

¹³ Vincenc Makovský (1900–1966) představuje jednoho z nejvýraznějších tuzemských sochařů 20. století, zároveň patří k těm dosud nejlépe zpracovaným – jeho dílo zachycují četné výstavní katalogy i dvě monografie: Jiří HLUŠIČKA, *Vincenc Makovský*, Praha 1979 a Jiří HLUŠIČKA – Jaroslav MALINA – Jiří ŠEBEK, *Vincenc Makovský*, Brno 2002.

¹⁴ Karel Pokorný (1891–1962) patřil k posledním Myslbekovým žákům a po 2. světové válce naplno uplatnil svůj umělecký vliv na řadu svých studentů i studentek na Akademii výtvarných umění (dále jen AVU) v Praze, hovořilo se dokonce o tzv. Pokorného škole. Více viz např.: Vladimír NOVOTNÝ, *Karel Pokorný*, Praha 1956 či Jiří KOTALÍK (ed.), *Karel Pokorný a jeho škola*, Praha 1983.

¹⁵ K sousoší Sbratření, které se postupem času stalo jedním z ideologicky nejvytěžovanějších poválečných děl, více viz: Jan ŠINDELÁŘ, *Dílo nade všechna slova vypovídající. Příběh sousoší Sbratření*, Paměť a dějiny 2, 2020, s. 3–14.

¹⁶ K činnosti společnosti v inkriminovaném období více viz: Milan POKORNÝ, *K historii společnosti Aloise Jiráska v letech 1945–1960*, in: Dějiny v českém krásném písemnictví. Sborník příspěvků z literárněvědné konference ke 150. výročí narození Aloise Jiráska, Náchod 2002, s. 11–17.

¹⁷ P. ŠÁMAL, *Znárodněný klasik. Jiráskovská akce jako prostředek legitimizace komunistické vlády*, s. 459.

¹⁸ Vladimír PRECLÍK, *Tiše se přemísťovati*, Hradec Králové 1989, s. 92.

¹⁹ Viz: M. NOVOTNÝ (ed.), *Roky Aloisa Jiráska*, Praha 1953, s. 417 a 418.

vztyčena maketa chystaného pomníku.²⁰ To bylo nezbytné pro sladění architektonického i sochařského řešení – již bylo zmíněno, že původní návrh byl koncipován pro Litomyšl, kde měl být pomník vystaven spíše horizontálním pohledům, nyní v Praze se počítalo s vyšším soklem a větším okolním prostorem, a sochař tak musel kalkulovat s podhledem i odstupem pozorovatelů.²¹

Pražský pomník na Jiráskově náměstí byl nakonec slavnostně odhalen až 18. června 1960, přičemž hlavním řečníkem byl Zdeněk Nejedlý.²² Jiráskova socha se tak stala jedním z řady monumentů, které byly instalovány v předvečer II. celostátní spartakiády – na jaře 1960 byla totiž v pražském exteriéru narychlo postavena celá řada soch, které měly početným návštěvníkům prezentovat metropoli jako město vstupující do nové, socialistické epochy.²³ I vzhledem k zmiňovanému množství prakticky souběžných akcí sklidilo dokončení léta chystaného Jiráskova pražského pomníku jen skrovnou publicitu²⁴ – nepochybně mnohem menší, než kdyby k odhalení došlo například o dekádu dříve v období naplno probíhající Jiráskovské akce.

Na tehdejší nekonceptnost a krátkozrakost překotného umístování soch a pomníků do veřejného prostoru ostatně poukázala i Jaroslava Javůrková na stránkách odborného tisku²⁵ už zhruba tři roky poté, přičemž spíše kritickému pohledu neunikly ani dva nové pomníky z dílny Karla Pokorného: „*Pomníky Aloise Jiráska a Boženy Němcové jsme se již obírali mnohokrát. Nyní je nutné vysvětlit si, proč tato díla po umělecké i technické stránce tak významná připadají těm, kdo nic nevědí o Karlu Pokorném [...] jako vynikající sochařské práce z konce 19. nebo samého počátku 20. století. Příčiny jsou u každého pomníku*

jiné. Postava Jiráskova jako by pózovala teprve k budoucímu pomníku, přičemž jednotlivé detaily jsou jistě dokonalé.“²⁶

Značná prodleva mezi záměrem a instalací byla způsobena především mimořádnou Pokorného vytížeností v padesátých letech, kdy kromě pedagogického působení na AVU vytvářel v té době mj. i rozměrné postavy Boženy Němcové či Karla IV. Definitivní model se od předchozích zpracování lišil v řadě detailů – zdvižená Jiráskova paže nyní držela pero, změnil se sklon rozevřené knihy a původní sedátko bylo nahrazeno balvanem obrostlým břečtanem. Na přední straně podstavce je umístěna deska s nápisem *Alois Jirásek 1851–1930*, na zadní straně deska připomínající vznik a autorství pomníku, na severní straně reliéf s palcátem a datem 1419, na jižní straně reliéf psi hlavy s datem 1695. K Pokorného podání píše Vladimír Preclík následující:

„*Pokorný zaplnil Jiráskovi klín také pomůckami jako Štursa Kvapilové.²⁷ Jenže spisovatelskými. Jirásek tak trochu na nízkém taburetku²⁸ pracuje. Mimoto má levou nohu pokrčenou více vzad, a tím pravý úhel odstraňuje. Jeho pozice se tím však stává poněkud divadelní. Tak sedávají hrdinové dramatu.*“²⁹

Zajímavostí je, že jeden z dílčích modelů posloužil jako podklad pro vytvoření pomníku pro slovenský Bardejov,³⁰ kde se tak Jiráskův pomník nachází od roku 1961.

V Litomyšli se k myšlence zbudování pomníku Aloisi Jiráskovi navrátili zkraje padesátých let, tedy deset roků po původně zamýšleném termínu dokončení. V sobotu 7. července 1951 byl však v sousedství zámku teprve položen základní kámen, a to v rámci čtyřdenních oslav stoletého výročí spisovatelova narození.³¹ Také v tomto případě se Východočeši na Jiráskův pomník ještě načekali – odhalení proběhlo až 7. června 1959 během velkolepých slavností k sedmisetletému trvání města.³² Fyzické instalaci

²⁰ Národní archiv, fond Státní památková správa, karton 52, inventární číslo 163, Zápis o poradě konané dne 10. září 1951.

²¹ Tamtéž.

²² *V Praze odhalen pomník Aloise Jiráska*, Rudé právo, 19. 6. 1960, s. 1.

²³ Kromě Jiráskova pomníku šlo např. i o sousoší Sbratření u Hlavního nádraží či sochy Jan Želivského a Jana Roháče z Dubé u Novoměstské, resp. Staroměstské radnice. Viz: rozhovor s Františkem Budským, předsedou komise pro školství a kulturu Národního výboru hlavního města Prahy (*Náš rozhovor s Františkem Budským*, Nová Praha 13, 1960, s. 6–7).

²⁴ Na celostátní úrovni registrujeme již citovanou stručnou informaci v *Rudém právu* (byť s fotografií a na titulní straně), v obtýdeníku *Nová Praha* nenalezneme dokonce podrobnější zmínku vůbec žádnou (vyjma výše uvedeného rozhovoru s Františkem Budským).

²⁵ Viz: Jaroslava JAVŮRKOVÁ, *Pražská pomníková krize*, Výtvarné umění 2, 1963, s. 66–75.

²⁶ J. JAVŮRKOVÁ, *Pražská pomníková krize*, s. 74.

²⁷ Mínen pomník herečky Hany Kvapilové od Jana Štursa (1880–1925), odhalený roku 1914 v zahradě Kinských v Praze. „Pomůckou“ byla v tomto případě kytice, která rozrušuje sochařsky nežádoucí pravý úhel u sedící postavy.

²⁸ V konečné verzi nahrazeno balvanem, viz výše.

²⁹ V. PRECLÍK, *Tiše se přemísťovatí*, s. 94.

³⁰ Alois Jirásek na přelomu století opakovaně podnikal na Slovensko studijní cesty před sepsáním románu *Bratrstvo*.

³¹ Viz: *Oslavy Aloise Jiráska v Litomyšli*, Rudé právo, 9. 7. 1951, s. 4.

³² K samotným oslavám více viz: Max OLŠAN, *Oslavy 700 let města Litomyšle v roce 1959*,

bronzového odlitku byl přítomen i sám autor Vincenc Makovský, přičemž při osazování byl pomník po pádu ze závěsu jeřábu mírně poškozen. Zajímavostí je, že Jiráskovu pomníku musel již dříve ustoupit nedaleký křížek, který byl nakonec odstěhován na hřbitov. Hlavní projev na slavnostním odhalení pronesl Ladislav Purkrábek, předseda přípravného výboru oslav a ředitel místního Pionýrského domu.³³ Na rozdíl od předchozích akcí se Zdeněk Nejedlý tentokrát omluvil³⁴ a svým rodákům zaslal alespoň dopis, v němž napsal:

„Jen nejvážnější důvody mohly mi proto zabránit zúčastnit se též dnešní slavnosti. Ale ani ony mi nemohou zabránit, být aspoň v duchu s vámi. [...] S jakou úctou a oddaností stál bych proto, a v duchu stojím, před pomníkem Aloise Jiráska v naší rodné Litomyšli.“³⁵

Autor na pomníku zachytil spisovatele jako starce, což se pro Litomyšl může jevit jako nepřipadné, neboť město zažilo Jiráska v letech 1874 až 1888 ještě jako mladíka, ale výsledné zpracování zaujalo především robustním zpracováním křesla, jehož stěny zdobí tři reliéfní scény – ples s tančícími páry (vpravo z pohledu sedícího), revoluční rok 1848 – postavy s praporem a šavlí (vlevo) a postava zavírající bránu s českým lvem (vzadu). Sochař Vladimír Preclík Makovského dílo vyzdvihl následujícími slovy:

„Je to podle mého mínění nejkrásnější sedící pomník v Čechách. [...] Makovský zapojil do pomníku ještě další předmět. Veliké křeslo. Tvarem nadčasové, působí přesvědčivěji než křeslo historické. Přehodil přes ně draperii, a tím ho silně zdůraznil a dal mu význam. Je to řešení odvážné a slabšímu autorovi by mohlo sklouznout do žánrovosti. Postava Jiráska nesedí vůbec pohodlně, je posazena na samém okraji na samém kraji sedadla, a jaksi se od křesla vzdaluje. Půdorys pomníku se tím prodlužuje a získává na hmotnosti, vážnosti i opravdovosti.“³⁶

in: Pomezí Čech, Moravy a Slezska, Litomyšl 2009, s. 325–336.

³³ Tamtéž, s. 331.

³⁴ Nebylo bez zajímavosti zapátrat po důvodech Nejedlého absence: hlavní příčinou byl patrně nabitý program – 5. a 6. června (pátek a sobota) zasedal Ústřední výbor KSČ a hned v pondělí 8. června 1959 začínal v Praze pro změnu Sjezd socialistické kultury. Pro v té době již jedenaosmdesátiletého Nejedlého by návštěva Litomyšle zřejmě znamenala už příliš velkou zátěž.

³⁵ Státní oblastní archiv v Hradci Králové – Státní okresní archiv Svitavy se sídlem v Litomyšli, Sběrka dokumentace, karton 59/6. Zde citováno dle M. OLŠAN, *Oslavy 700 let města Litomyšle v roce 1959*, s. 331.

³⁶ V. PRECLÍK, *Tiše se přemísťovati*, s. 94.

Jako poslední ze tří námi zkoumaných figurálních pomníků Aloise Jiráska byla instalována spisovatelova socha v Hronově, v parku za rodným domem. Autorem modelu byl Josef Malejovský, další z poválečných koryfejí československého sochařství.³⁷ Vývoj návrhu lze vysledovat až ke konci čtyřicátých let, kdy se s ním Malejovský zúčastnil pražské soutěže. Praxe, kdy umělci nakonec používali po letech své rozpracované návrhy z jiných soutěží, nebyla nikterak neobvyklá a vzhledem ke zvýšené poptávce po monumentálním sochařství při relativně úzkém okruhu osvědčených autorů i pochopitelná. Jiráskovská tematika pak byla autorovi i osobně blízká, jak později uvedl v jednom z rozhovorů:

„Již ve školních letech v rodných Holicích jsem se nadchl pro Alšovy obrázky a Jiráska. A to byl můj inspirační zdroj v mé pozdější tvorbě s historickými náměty. Zkonkretizoval jsem tak některé představy, jež ve mně Jiráskovo a Alšovo dílo vyvolalo.“³⁸

Záplava jiných monumentálních zakázek pozdržela realizaci konečné podoby do let 1959 až 1961, přičemž odhalení proběhlo 22. srpna 1961, tedy ke 110. výročí spisovatelova narození. Malejovský zde představil Jiráska jako stojící figuru na vrcholu tvůrčích sil. Slavnostního odhalení se účastnil i Zdeněk Nejedlý, kterému v té době zbýval už jen necelý rok života (zemřel 9. března 1962). V Hronově se tak symbolicky uzavírala kariéra znalce a vykladače Jiráskova díla, a to po plných šedesáti letech (sic!), neboť první texty na toto téma začal Nejedlý publikovat už k Jiráskovým padesátinám v roce 1901.³⁹

Odhalení hronovského pomníku bylo zakomponováno do programu tradičního festivalu ochotnických souborů Jiráskův Hronov, přičemž spisovatelovo rodiště v roce 1961 hostilo v pořadí již třicátý první ročník. Průzkum dobového tisku nám poskytne jistý náhled na to, jaký ohlas akce vyvolala. Celostátní *Rudé právo* věnovalo slavnostnímu odhalení čtyřřádkovou noticku na třetí straně,⁴⁰ deník východočeského krajského výboru

³⁷ Josef Malejovský (1914–2003) se po 2. světové válce zabýval především monumentálními zakázkami pro veřejný prostor, některá z těchto děl však byla po roce 1989 zase odstraněna (např. několik pomníků Klementa Gottwalda či socha Julia Fučíka ve Vsetíně). K životu a tvorbě více viz: Jan SPURNÝ, *Josef Malejovský*, Praha 1963 či Jiří KOTALÍK (ed.), *Josef Malejovský*, Praha 1986.

³⁸ Jaromír PELC – Karel SÝS, *Návštěvy v ateliérech*, Praha 1981, s. 75.

³⁹ Srov. J. KŘEŠŤAN, *Zdeněk Nejedlý. Politik a vědec v osamění*, s. 37–38.

⁴⁰ *Rudé právo*, 23. 8. 1961, s. 3.

KSČ *Pochodeň* přinesl informace zhruba ve stejném rozsahu, a to pouze v rámci celkové informace o dění na festivalu.⁴¹ Pro podrobnější informace o celé akci je tedy nutno sestoupit až na okresní úroveň, kde v náhodském týdeníku *Nový čas* z 30. srpna 1962 nalezneme nejen fotografii pomníku a výňatek ze slavnostního projevu hlavního řečníka náměstka ministra školství a kultury Václava Pelíška, ale také kratší anonymní text s názvem *Stále mlád*, zamýšlený jako hold přítomnému Zdeňku Nejedlému:

„Při slavnostním odhalení pomníku Mistra Aloise Jiráska, kterého se zúčastnil ministr prof. dr. Z. Nejedlý, prezident akademie věd, se udála tato příhoda: Soudruh ministr se obrátil na blízko stojícího pionýra a ptá se: »Tak co, pionýre, čím chceš být?« Chlapec se postavil do pozoru a jedním dechem povídá: »Soudruhu, já se budu hodně učit, abych toho hodně věděl a chtěl bych být prezidentem akademie věd jako vy!« Soudruh ministr se zarazí a povídá: »Tak to nepůjde, soudruhu, dva nemůžeme být.«⁴²

Viděno dnešním pohledem nepostrádají zmíněné řádky komický náboj, uvážíme-li, že právě věkovitost „doživotního ministra“ spojená s neduhou stáří se stala postupně terčem četných parodií.⁴³

Po Nejedlého smrti už žádný další Jiráskův figurální pomník instalován nebyl, což nepostrádá jistou symboliku, neboť odchodem svého nejagilnějšího vykladače ztratil uzpůsobený Jiráskův odkaz nepochybně i část svého agitacího náboje. Z předešlého výkladu také vyplynulo, že především v případě pražského pomníku neváhal Zdeněk Nejedlý naplno uplatnit svůj vliv na výslednou podobu celého monumentu, když zavdal hlavní podnět k revizi již přijatého rozhodnutí zřizovatelů. Přestože jiráskovská tematika ustoupila s koncem padesátých let do pozadí a nepatřila již k preferovaným prvkům režimní propagandy, na regionální úrovni si svou platnost udržet dokázala – zejména v oblastech spjatých se spisovatelovým působením. To byl například případ Domažlic, jež ke stému výročí zahájení vydávání *Psohlavců* utily klasika pamětní deskou s bustou, kterou modeloval sochař Karel Kuneš. Dílo bylo umístěno na hlavním náměstí na domě, kde Jirásek v letech 1876, 1882, 1891 a 1895 pobýval během studijních cest a návštěv

města. Odhalení proběhlo 4. srpna 1984.⁴⁴ Spíše úsměvným momentem je pak příběh sušické sochy Tomáše Garrigua Masaryka, která byla po své instalaci roku 1969 poblíž základní školy v ulici Dr. Zdeňka Nejedlého⁴⁵ údajně označována právě za Jiráska, případně Karla Klostermanna, a tak vcelku bez úhony přežila normalizační období.⁴⁶

Závěrem už pouze několik shrnujících poznámek: Přestože litomyšlský, pražský i hronovský pomník byly nakonec instalovány v rozmezí pouhých tří let, cesta k jejich realizaci zabrala více než dekádu. To bylo způsobeno především vytížeností jednotlivých sochařů, ale také poválečným nedostatkem nejrůznějších materiálů, a to navíc při zvýšené poptávce po nich. Spolu s posledním dílem mamutí edice Jiráskova díla (závěrečný, dvaatřicátý svazek vyšel v roce 1958) lze konečnou realizaci všech tří monumentů považovat za symbolické završení Jiráskovské akce, byť nebyt druhoválečné cézury, stály by Jiráskovy figurální monumenty zřejmě o minimálně deset let dříve. I přes propagandistický nátlak na rodném listu se všechny tři Jiráskovy pomníky dodnes nacházejí na svém místě,⁴⁷ pro což můžeme nalézt několik důvodů: Především jde o díla umístěná v relevantních lokalitách spjatých bezprostředně s Jiráskovým působením (tj. v rodišti, bydlišti a působišti) a jde také o pomníky provedené s uměleckou zručností, při současném všeobecném odklonu od figurálního sochařství už jen obtížně znovu dosažitelnou. Všechna tři ztvárnění přitom nesou rukopis svých autorů – z myslbekovských tradic vycházejícího Karla Pokorného, režimně i výtvarně konformního Josefa Malejovského a umělecky nejprůbojnějšího Vincence Makovského.

⁴⁴ Více viz: Marcel FIŠER, *Umění v Domažlicích*, Horažďovice 2015, s. 66–67.

⁴⁵ Dnes ulice Dr. Edvarda Beneše.

⁴⁶ V roce 1990 byla socha konečně označena prezidentovými iniciálami a životními daty. Pro celou historii sušické sochy více viz: heslo: *Pomník Tomáše Garrigue Masaryka v Sušici*, in: Informační portál, věnovaný modernímu a současnému sochařství v České republice, [online], [citováno dne: 8. 10. 2022]. Dostupné z: <http://www.socharstvi.info/realizace/pomnik-tomase-garrigue-masaryka-v-susici/>.

⁴⁷ V nedávné době se objevily informace, že se v rámci „revitalizace“ Jiráskova náměstí v Praze uvažuje o posunu Jiráskova pomníku směrem blíže k domu, kde spisovatel bydlel. Tím by pomník pochopitelně ztratil část své monumentality a architektonický ráz prostoru by se změnil. Proti záměru odsunout sochu vznikla dokonce petice, viz: [online], [citováno dne: 9. 10. 2022]. Dostupné z: <https://kaderabek.blog.idnes.cz/blog.aspx?c=771849>.

⁴¹ *Hronov těchto dnů*, *Pochodeň*, 22. 8. 1961, s. 1.

⁴² *Stále mlád*, *Nový čas*, 30. 8. 1961, s. 3.

⁴³ Jednou z nejznámějších je pochopitelně Nejedlého ztvárnění v Menzelově filmu *Skřivánci na nitě* (1969). Přehledně k tomu viz: J. KŘEŠŤAN, *Zdeněk Nejedlý. Politik a vědec v osamění*, s. 409–411.

Před úplným závěrem dejme slovo literární historičce Jaroslavě Janáčkové, jež všechny tři Jiráskovy figurální pomníky hodnotí ve své knize velmi poutavým způsobem v návaznosti na jeho dílo:

„Sochaři citlivě symbolizovali Jiráskovo postavení na předělu dvou kulturních řádů a šance tohoto spisovatele mezi námi: na rušné křižovatce v Praze, v hlučném nahuštění aut a velkoměstské civilizace vyzývá postava sedícího muže, nachýleného nad knihu, k přemýšlivému pozastavení a vážení cest. V hronovském prostředí, otevřeném přírodě, ve světě tišším a přehlednějším, přichází zamýšlený muž mezi nás a stává se nevtíravým, starosvětsky milým společníkem.

Obě ta gesta bude mít na mysli náš výklad Jiráskovy tvůrčí cesty a odkazu, který spisovatelova práce zanechala. Bude brát v úvahu také atmosféru zelenavého příšeří, která obklopuje Jiráskův pomník v Litomyšli [...] a tajemné díkůvzdání⁴⁸ tamní studující mládeže starému klasikovi. Jak vidět, může budít i pocity hravě důvěrné.“⁴⁹

Po více než pětaticeti letech od napsání těchto slov se situace poněkud změnila, ne snad prostorově, ale spíše v oblasti recepce Jiráskova díla. Setrvalá existence jeho soch ve veřejném prostoru je sice nadějným příslibem toho, že Alois Jirásek a jeho odkaz neuvízli v ideologických osidlech komunistického režimu natrvalo, ale bez znovunalezení pozapomenuté čtenářské cesty přímo k literárnímu dílu se zřejmě nakonec dočkáme toho, že se Jiráskovy pomníky stanou jen a pouze udržovanými místy, tj. *„okamžiky historie vyrvané pohybu historie [...] jako mušle na břehu, když nastane odliv moře živoucí paměti“*.⁵⁰

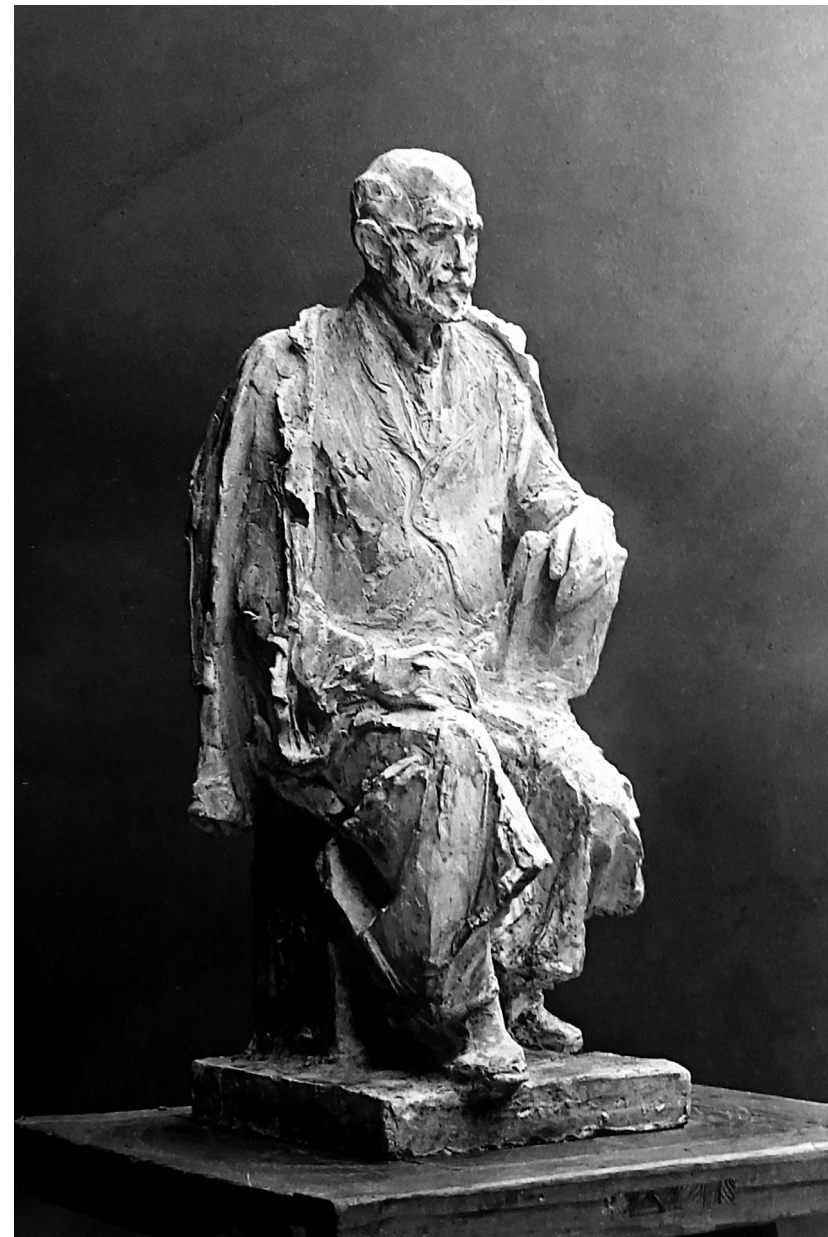
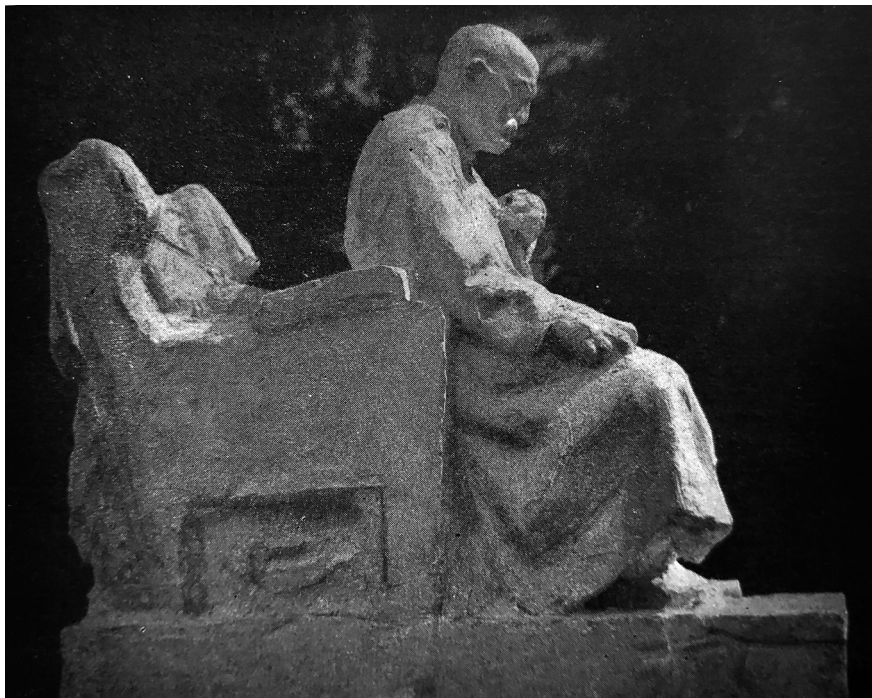
⁴⁸ Bližší podrobnosti o tomto studentském rituálu se mi zjistit nepodařilo, zaznamenal jsem pouze zvyk gymnazistů sedat soše na klín po stužkovacím večírku kvůli přivolání budoucího maturitního úspěchu. Za tuto informaci děkuji Danielu Dezortovi, absolventu místního gymnázia.

⁴⁹ Jaroslava JANÁČKOVÁ, *Alois Jirásek*, s. 11 a 12.

⁵⁰ Viz: Pierre NORA, *Mezi pamětí a historií. Problematika míst*, in: *Politika paměti*, Alban Bensa (ed.), Praha 1998, s. 14.



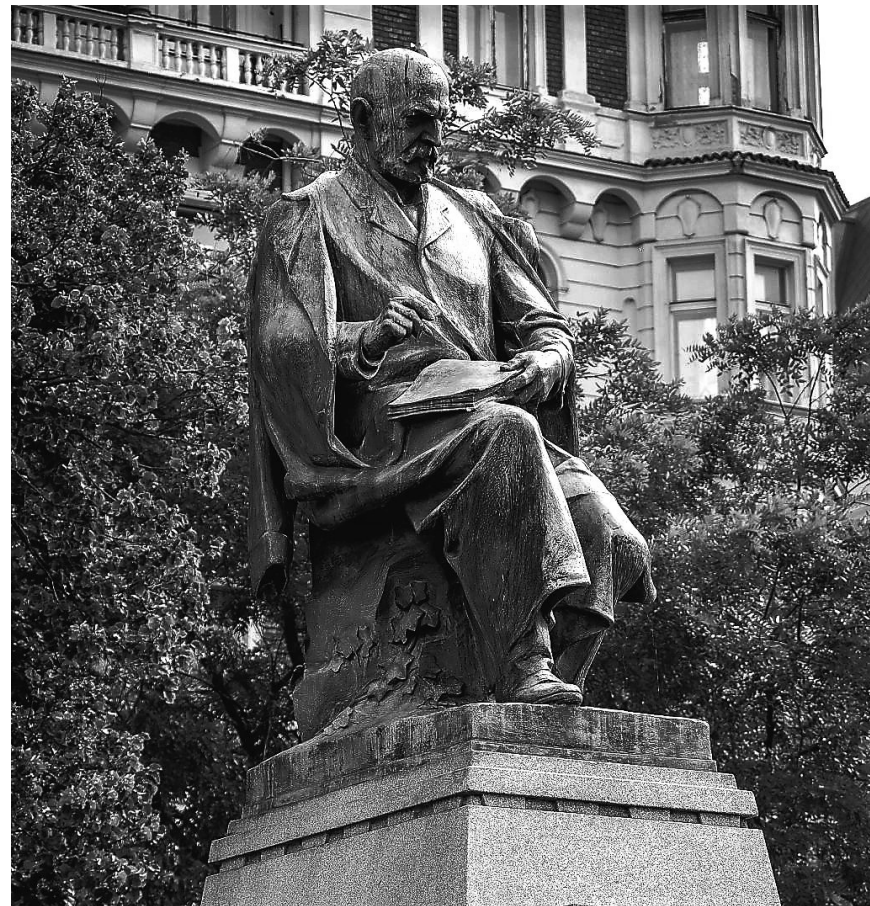
Obr. 1.: První Jiráskův figurální monument, dílo sochaře Karla Samohrda, byl odhalen 10. září 1933 v Novém Bydžově (zdroj: archiv autora)



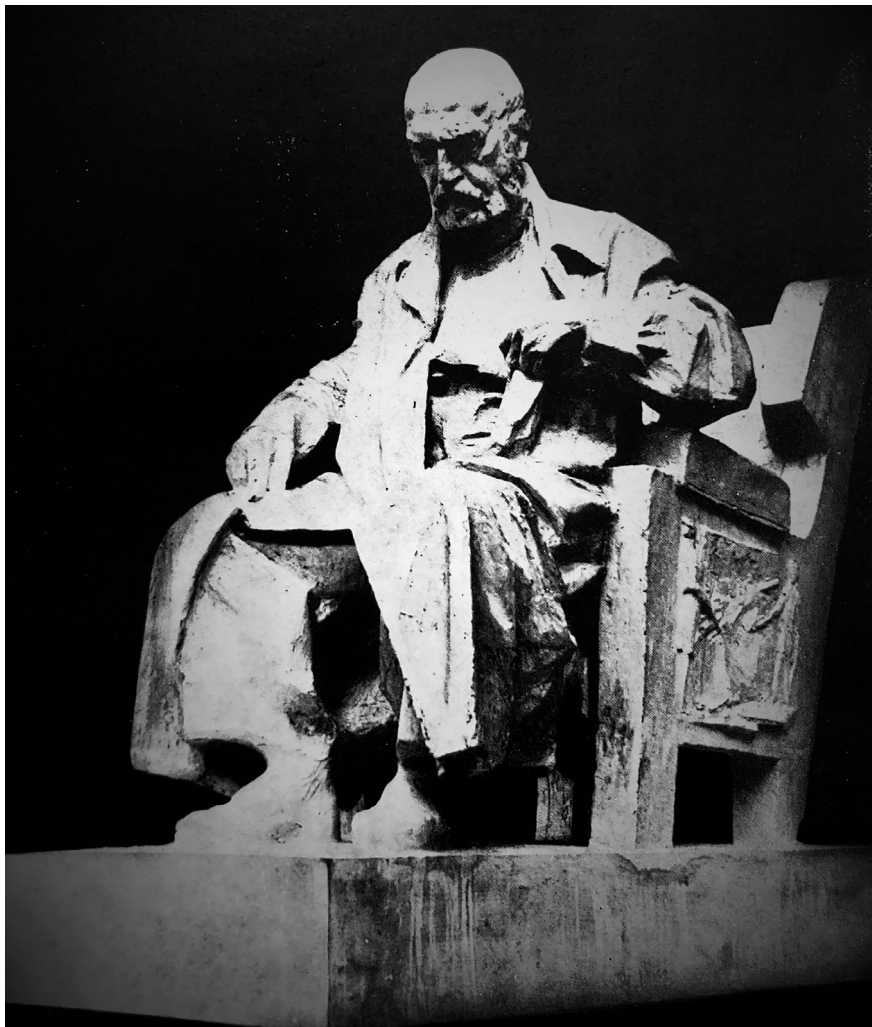
Obr. 2. a Obr. 3: Původní verze soutěžních návrhů pro Litomyšl od Vincence Makovského a Karla Pokorného (zdroj: archiv autora)



Obr. 4: Dílčí návrh Jiráskova pomníku pro Prahu umístěný v roce 1951 v Jiráskově muzeu v letohrádku Hvězda (zdroj: archiv autora)



Obr. 5: Definitivní podoba Jiráskova pražského pomníku (foto: M. Micka)



Obr. 6: Dílčí model Jiráskova pomníku pro Litomyšl (zdroj: archiv autora)



Obr. 7: Konečná podoba Jiráskova pomníku v Litomyšli (foto: F. Bittner)



Obr. 8: Původní Malejovského návrh, použitý pro pražskou soutěž v závěru čtyřicátých let (zdroj: archiv autora)



Obr. 9: Konečná podoba Jiráskova pomníku v Hronově (foto: Z. Menec)

Recenze a zprávy

**Martin NODL – Vladimír URBÁNEK (eds.),
Josef Válka a myšlení o dějinách, edice
Historické myšlení, svazek 89.**

Praha, Argo 2022, 198 stran, ISBN 978-80-257-3912-9

Josef Válka nebyl jen „výraznou osobností českého a moravského dějepisceví druhé poloviny 20. a počátku 21. století“ (s. 9), jak v úvodu předesílají editoři, byl doslova osobností nepřehlédnutelnou. Uvádějí rovněž, že Válka ani za normalizace, kdy byl zbaven možnosti přednášení na půdě brněnské univerzity (tehdy Univerzity Jana Evangelisty Purkyně), „neztratil svůj životní optimismus“ (s. 9). Nevím, zda ho optimismus v těchto časech někdy neopouštěl, ale rozhodně jeho explozivní povaze bylo cizí zatrpknutí a ponoření se do vlastního pocitu ukřivdění. Navzdory tomu, že Josef Válka nemohl dlouhá léta oficiálně vyučovat, měl i v této době množství žáků, přátel a vědeckých kontaktů domácích i zahraničních. Do akademického života se mohl naplno zapojit hned po roce 1989 a vedle toho se vždy snažil oslovovat i laické zájemce, protože byl právem přesvědčen, že pokud historik nedokáže svým dílem oslovit veřejnost, nestojí jeho práce za nic. Historiografie nebyla jen jeho životní profesí a láskou, ale pokládal ji za jedinou skutečnou a plnohodnotnou humanitní disciplínu, jak jsem opakovaně slyšela z jeho úst.

I když (anebo právě proto, že) dokázal být velmi temperamentním oponentem, byl oblíbeným učitelem, diskutérem na fórech odborných i méně odborných, nepominutelným intelektuálem orientovaným na francouzskou vědu i kulturu, a kromě toho zajímavým člověkem obdařeným svéráznou přitažlivostí. Jeho životu a vědeckému dílu byla věnována celá řada analytických studií i vzpomínkových statí. Za nejpozoruhodnější pokládám soubor textů, který vyšel k jeho sedmdesátinám pod příznačným názvem *Nový Mars Moravicus*.¹ Na více než 600 stránkách jsou shromážděny články odborníků zabývajících se tématy Válkovi blízkými. Velice přínosný je hned první oddíl knihy, věnovaný jeho osobnosti,

¹ Bronislav CHOCHOLÁČ – Libor JAN – Tomáš KNOZ, *Nový Mars Moravicus aneb Sborník příspěvků, jež věnovali prof. Dr. Josefu Váلكovi jeho žáci a přátelé k jeho sedmdesátinám*, Brno 1999. Název knihy je aluzí na známé dílo barokního dějepisce Tomáše Pešíny z Čechorodu.

kde své úvahy zveřejnili nejbližší přátelé, historici, ale i umělci (Milan Uhde, Jan Skácel a Miloš Štědroň), svědčící o mnohvrstevnatém intelektu tohoto svérázného sršatce.

Po smrti Josefa Války byly otištěny nekrology a hodnotící příspěvky. Předkládaný soubor statí vydaný v edici *Historické myšlení* je zatím poslední. Autoři na stránkách publikace ale neuvažují o Váلكovi jako člověku, nýbrž o jeho pozici v naší moderní (i postmoderní) historiografii. Musím ovšem konstatovat, že silnějším popudem k vydání sborníku (snad knížku mohu charakterizovat tímto nyní tak ostrakizovaným označením) byl spíš než touha vyrovnat se s jeho odkazem podnět naplnit směrnice programu Strategie 21 a využít finanční prostředky, které v jeho rámci Akademie věd ČR poskytuje.² V praxi tak jde o „výstup“ z pracovního setkání uskutečněného v rámci této Strategie v červnu 2021, kde se ukázalo, že „*historické myšlení Josefa Války je velmi inspirativní a evokuje celou řadu otázek*“ (s. 10). O tom rozhodně není pochyb!

O vstupní kapitole se postaral jeden z editorů Martin Nodl, jehož zaujala Váلكova diplomová práce, věnující se velkostatku v českých zemích před Bílou horou, i jeho další příspěvky k tomuto tématu. Autor srovnává Váلكovy závěry o druhém nevolnictví se soudobými tezemi polských historiků i s míněním českého znalce problematiky Aloise Míky (v textu na s. 14 je bohužel uvedeno špatné křestní jméno Antonín). Dospívá pak nepřekvapivě k závěru, že Váلكa byl v rané éře svého odborného působení poplatný marxismu, i když k tématu předbělohorského velkostatku (podle Nodla „laboratoře marxismu“) ho přivedl Josef Macůrek. Okouzlení marxismem však bylo, žel, typické pro celou řadu Váلكových vrstevníků.

Tak trochu záhadou je pro mě popisný příspěvek Jiřího Němce. Ten se ponořil do osobního spisu Josefa Války uloženého v Archivu Masarykovy univerzity a z něho parafrázuje některé dokumenty od historikova vstupu do komunistické strany přes životopisy a kádrové posudky etc. Podle Němcova mínění nelze z těchto materiálů nabýt dojmu, že by Váلكa nebyl upřímným straníkem. Pracovala jsem celý život v Archivu Univerzity Karlovy, a tak dobře vím, jak vypadají osobní spisy, životopisy psané ad hoc, posudky nadřízených, kádrováků i stranických orgánů a podobné písemnosti, které mají k objektivitě hodně daleko.

² Tento svazek Edice historické myšlení tematicky a koncepčně poněkud vybočuje z celkového projektu, jak lze zjistit i z přehledu vydaných titulů otištěných na zadní straně přebalu tohoto sborníku. A myslím, že je chybou, že nejsou přiloženy aspoň stručné biogramy jednotlivých autorů.

Další graduační práci Josefa Války, tentokrát habilitací o Františku Palackém (a jeho místě v evropském kontextu), na jejímž základě získal v roce 1965 titul docenta v oboru československých dějin, se zabývá Roman Pazderský. Činí tak s porozuměním, protože Palacký je rovněž ve středu jeho badatelského zájmu. Pazderský přináší podrobný rozbor Váلكovy habilitační práce a současně přitom uplatňuje a propaguje své vlastní poznatky získané studiem analogického materiálu. S Pazderským je možné jen částečně souhlasit v předpokladu, že Váلكa nechtěl po roce 1989 vydat svou habilitaci z důvodu vázanosti na „*marxisticko-dialektický diskurz tehdejší doby*“ (s. 85). Zajisté, ovšem žádný soudný autor nesvolí k vydání čtvrtstoletí starého rukopisu, aniž by ho kompletně přepracoval, a to i bez ohledu na antikvovanou ideologii. V té době už se ale Váلكa zabýval jinými otázkami.

Nejhlubší empatii k Váلكovu přemýšlení o dějinách projevil dle mého soudu Milan Řepa v porozumivém líčení o jeho příspěvcích zveřejněných v časopisu *Host do domu*, který se v šedesátých letech minulého století, především poté, co se postu šéfredaktora ujal Jan Skácel, stal mimořádně inspirativním kulturním periodikem. Josef Váلكa sem přispěl řadou textů, zahrnujících různá témata v širokém chronologickém záběru od Velké Moravy až po baroko. Neobyčejně citlivě psal i o teoretických a metodologických problémech naší i zahraniční (především francouzské) historiografie. Jak aktuální a rozumné se měly ukázat na počátku devadesátých let 20. věku Váلكovy úvahy o „moravanství“ jako „militantním provincialismu“. Je krásné, jak on, bytostný Moravan, nesouhlasil s neefektivním a škodlivým prosazováním archaických partikulárních zájmů.

Vladimír Urbánek se v rozsahem nevelké stati zastavuje u Váلكova pojetí Komenského a dospívá k závěru, že Váلكa spolu s Robertem Evansem a dalšími evropskými kolegy formuloval tezi, že „*v 17. století fungovaly vedle sebe [...] různé filozofické systémy, různé mentality a různé religiozity*“ (s. 127). Josef Váلكa se pochopitelně zamýšlel nad dílem Jana Amose při svých barokistických studiích, ale zároveň s nadšením a láskou navštěvoval komeniologické konference v Uherském Brodě, jedno z míst svobodné diskuse i před rokem 1989, a zůstal jim věrný až téměř do sklonku života.

Tomáš Malý hledá zdroje a východiska definice manýrismu, tedy času mezi renesancí a barokem, v době, kdy tento termín ještě nebyl plně ukotven v odborné literatuře a teprve hledal své místo na slunci. Váلكův přínos k obsáhlé diskusi o manýrismu spatřuje (ne neprávem) v uvědomění si vztahu umění jakožto „užší“ kultury, tvořící součást „širší“ kultury, tj. civilizace. Na Malého text v jistém smyslu navazuje Jan Horský, analyzující pojetí kultury a metod kulturních dějin u Josefa Války v osmdesátých letech 20. století.

Přiznávám, že do největších rozpaků mě uvedla stať Tomáše Pánka o „hlasu Josefa Války“, tedy o jeho vystoupeních v Českém rozhlasu v devadesátých letech minulého století. Tohoto autora opravdu neznám, a tak mi nezbývalo nic jiného, než dohledat ho na internetu. Podle příslušného odkazu je archivářem Českého rozhlasu.³ Bohužel v textu se dočteme více o tom, co je rozhlas, o tom, že aktér nemá před sebou živé publikum, že si musí vystačit s vlastním hlasem, resp. jaké nároky klade rozhlas na přednášející atd. To jsou ovšem věci notoricky známé. Poté vypočítává, v jakých pořadech Válka vystupoval, ale bohužel o obsahu a podstatě jeho vystoupení se čtenář dozví pramálo. Ještě, že Pánek cituje odkazy na internetové záznamy vysílání s Válkovým „rozhlasovým hlasem“, takže si jej můžeme i po letech přiblížit a oživit.

Josef Válka si nadále zasluhuje pozornost. Někteří autoři posuzovaného sborníku zmiňují, že se ve svých závěrech nezřídka mylil, resp. že uvažoval až příliš rychle. O to hezčí i přínosnější bylo s ním diskutovat. Sama jsem se s ním poprvé setkala na stránkách odborného časopisu, když mě rozzlobil tvrzením, že korunování mariánských obrazů bylo moravským specifkem. Nebyl možná precizním faktografem, ale jeho bytostné ustrojení historika hýřícího skvělými nápady, podpořenými hlubokými a všestrannými znalostmi nejen historie a dějin umění, ale i filozofie a dalších oborů, vlastně celé sféry široce chápané kultury, to ho předurčovalo, aby byl skvělým a inspirativním učitelem. Recenzovaný sborník však o těchto stránkách jeho osobnosti přináší pouze mizivé svědectví.

Ivana ČORNEJOVÁ

Jan CHADIMA, Rudolf Slánský.

Praha, Vyšehrad 2022, 448 stran, ISBN 978-80-760

„Kniha, kterou právě dočítáte, je výjimečným svědectvím o rozdělení společnosti barikádami a o vzestupu a pádu praporečníka barikády rudé. Jsem soudce, a snad proto si cením toho, že kniha nesoudí, neopovrhne. Její síla vychází ze zcela opačného pojetí. Je naprosto přesná, věcná a neemotivní, ale přesto při jejím čtení mrazí (...) Rudolf Slánský se dostal do povědomí lidí, kteří se nevěnují dějinám, jen díky svému procesu, na jehož

³ Viz [online]: <https://informace.rozhlas.cz/tomas-panek-7785856> [citováno dne: 28. 4. 2023].

černobílém filmovém záznamu defilovaly zmačkané postavy mužů, smutně a mechanicky předříkávající obvinění sebe samých. Předpojatý soud, absurdní role obhajoby, křik žalobců, hněv veřejnosti. Tak ve zkratce vypadá jeden z největších soudních procesů moderní doby. A je stejně vymknutý z kloubů, jako éra, v níž se uskutečnil,“ píše ve svém doslovu k Chadimově biografii předseda Ústavního soudu Pavel Rychetský (s. 403), který patřil do okruhu blízkých přátel již zesnulého stejnojmenného syna Rudolfa Slánského. Paralelu s příběhem „prvního tajemníka“ pak vidí například v jiných silných výjevech revolučního dění, například v osudu Maxmiliána Robespiera, považovaného za otce „jakobínského teroru“. Chadima svou knihu nepsal s cílem po Slánského prvoplánovém odsudku (podobný přístup by dnes v historiografické obci ostatně nejspíš budil rozpaky), nýbrž ve snaze porozumět snahám, myšlením a motivacím svého (anti)hrdiny. Slánského životopis propojil především se samotnými dějinami Komunistické strany Československa (dále jen KSČ) a jejími peripetemi. V publikaci zároveň přináší několik exkurzů do tajemníkovy soukromého života, nezřídka naplněného temnými a tragickými událostmi. A v neposlední řadě se inspiruje „teorií jednání“ známého francouzského sociologa Pierra Bourdieaua.

Ačkoliv se psychologizování svého protagonisty autor spíše vyhýbá, kořeny jeho komunistického přesvědčení hledá u syna západočeského obchodníka v raných dětských zážitcích. Značnou roli přitom připisuje projevům antisemitismu, s nimiž se Slánský potýkal celý život. Svoje politické aktivity začínal ještě v rámci sociální demokracie, brzy se ovšem přidal ke komunistickému hnutí. Tady patřil ke stranickým radikálům okolo Gottwaldových „karlínských kluků“, výrazně se angažoval i ve stranických mládežnických hnutích. Chadima líčí rovněž některé méně známé kapitoly Slánského životního příběhu. Mezi ně patří jeho působení na Ostravsku, kde se v rámci místních stranických organizací odehrávaly generační rozbroje mezi starou „sociálně demokratickou“ levicí a mladými radikály. Stejně tak se historik věnuje Slánského působení na Kladně, kde mladý funkcionář postupoval při organizaci sociálních protestů vůči sociální demokracii antagonisticky, v duchu kominternovského hesla „třída proti třídě“. Ličení Slánského meziválečných aktivit je přitom v knize důsledně kontextualizováno.

Mnohé kapitoly tak zachycují spíše než Slánského příběh historie komunistického hnutí, jeho vnitřních pnutí a rozbrojů i vývoje politické taktiky, související s proměnami uvnitř Kominterny. Slánský pak na sebe výrazně upozornil ve třicátých letech, kdy místo stíhaného Gottwalda vedl KSČ společně s Janem Švermou. Ve vztahu k československému státu pak oba jednali vstřícněji než

jejich předchůdce, podpořili vládní návrh státního rozpočtu i Benešovu volbu za prezidenta, nakonec však pod tlakem z Moskvy provedli důkladnou sebekritiku. Chadima nemůže logicky opomenout ani téma Švermovy tragické smrti ve slovenských horách za druhé světové války, z níž byl Slánský viněn během svého procesu. Historik se snaží jakékoliv podobné domněnky vyvrátit. Při ústupu partyzánů přes horu Chabenec se prý snažil Švermu přesvědčit, aby se fyzicky náročné a riskantní operaci raději vyhnul, při samotném přechodu jej naopak povzbuzoval k pokračování v cestě a snažil se zajistit mu pomoc.

Nejvíce pozornosti věnoval Chadima logicky Slánského činnosti v období kolem únorových událostí 1948. Důležitou roli měl pod jeho vedením sehrát stranický evidenční odbor, vytvářející bohatou síť informací a informátorů z řad nekomunistických stran. Stejně tak se výrazně podílel při nátlaku na sociální demokracii v bouřlivých dnech před „Vítězným únorem“. Zásadní podíl měl na vytváření akčních výborů i popřevratových represí, kdy pod něj coby jednoho z nejmocnějších mužů spadala i Státní bezpečnost. A ačkoliv se podle Chadimy Slánský s Gottwaldem zdráhali po maďarském vnitrostranickému procesu s László Rajkem hledat nepřítele ve „vlastních řadách“, nakonec na jeho odhalování pod vedením sovětských poradců spolupracovali. Historik však přináší i pozoruhodný a nezvyklý vhled do politického soupeření a mnohdy záhadných vztahů uvnitř stranické „vrchůšky“ a vychází přitom i z materiálů amerických tajných služeb. V KSČ podle něj koexistovalo několik soupeřících křídel, které byly sdružené kolem premiéra Zápotockého, prezidenta Gottwalda a Rudolfa Slánského. Chadima se pak přiklání k názoru Karla Kaplana, podle nějž nakonec na generálního tajemníka padla role „černého Petra“ na základě podnětů sovětských poradců.

Zatímco Slánského stranickým aktivitám se autor věnuje zevrubně, téměř stranou jeho zájmu zůstal jeho vliv na školskou a kulturní politiku. Chadima pouze připomíná jeho snahu po otevření vzdělávacího systému „dělnickým kádrům“, která však narážela na mnoho problémů, souvisejících především s jejich nedostatečnou motivací. Historik však opomenul Slánského vliv na nově založenou Vysokou školu hospodářských a sociálních věd, jejíž zánik byl rovněž spojen s jeho politickým procesem. Podobně okrajově zmiňuje vlivného Gustava Bareše, šéfa stranického Kulturně-propagačního oddělení (spadajícího přímo pod stranický aparát), který se na transformaci a stalinizaci kulturní politiky výrazně podílel.

Autor nechává také širěji nahlédnout do okruhu Slánského rodiny, v pozadí

zůstává snad jen osud jeho dosud žijící dcery Marty. Poukazuje i na složitý vztah mezi Rudolfem Slánským a jeho otcem Šimonem, kterému politická orientace jeho syna nebyla zdaleka po chuti, zvláště poté, co strhnul „doleva“ i dva ze svých bratrů. Slánského rodiče však nakonec oba zahynuli kvůli svému židovskému původu během druhé světové války. Chadima zaznamenává i známější případ únosu Slánského novorozené dcery z dětského kočárku, před zraky jejího staršího bratra v říjnu 1943, během politikova exilového pobytu v Moskvě. Kolem tohoto případu existuje řada dohadů, k jeho objasnění však už může těžko někdy dojít. Pozoruhodný je také autorův profil Rudolfovy manželky Josefy Slánské, která se v závěru života stala signatářkou Charty 77. Ke komunistickému přesvědčení ji v mladých letech přivedla osobní zkušenost s bídou a chudobou. V době, kdy Slánský nastoupil do nejvyšší stranické funkce, sledovala se znepokojením „zpanštění“ a zálibu v luxusu u jiných manželek stranických pohlavářů.

Nejproblematictější rysem Chadimovy práce je jeho zacházení s teoretickým pojmovým aparátem. Kupříkladu jeho řazení Slánského názorových postojů pod pojem „nová levice“ v období první republiky je poněkud matoucí, tento termín se většinou ve zcela jiném kontextu užívá pro hnutí studentské západní levice od konce šedesátých let. Rozpaky vyvolává i jeho zacházení s „teorií jednání“ Pierra Bourdieau. Používání pojmů jako „habitus“, „pole“ nebo „kapitál“ (v různých případech ekonomický, kulturní, nejčastěji však symbolický) poněkud obsesivně prostupuje celou knihu, někdy působí nechtěně i komicky. Je tomu tak například v líčení Slánského příchodu na Kladno, kde se setkal s neporozuměním u legendárního rudého legionáře Aloise Muna. Chadima jejich střetnutí lakonicky charakterizoval tak, že Munovy „*střety se Slánským byly pravděpodobně ovlivněny spíše rozdílnými kapitály, než ideovými rozbroji*“ (s. 93). Dílo francouzského sociologa je jistě pro historické bádání inspirativní, jeho mechanická aplikace však může spíše přinášet problémy, zůstává také otázkou, jestli se nestalo jediným autorovým teoretickým nástrojem z důvodu módní oblíbenosti tohoto autora (autor recenze však musí sebekriticky přiznat, že podobné chyby se dopustil ve své biografii jiného komunistického pohlavára). Je navíc paradoxní, že samotný Bourdieu se vůči biografickému žánru vymezoval z pozic strukturalismu, kdy podle něj životopisná narace povzbuzovala iluzi o lidském životě jako smysluplném projektu autonomního individua.

V závěrečných pasážích se Chadima věnuje i Slánského druhému životu a obtížné cestě k jeho alespoň částečné rehabilitaci, ke které došlo až v šedesátých letech. Jeho rodina se pak v pozdější době stala součástí disidentského prostředí.

Syn Rudolf Slánský ml. působil v devadesátých letech na pozici velvyslance v Rusku, později na Slovensku. Dcera Marta Slánská se s velkým úspěchem věnovala podnikání v oblasti nemovitostí.

Na samotného Slánského tedy Chadima nahlíží jako na člověka pevného názorového ukotvení, který měl sice vždycky jasně vyznačené „třídní“ a „stranické“ nepřátele, na členstvo KSČ se však díval jako skupinu, která se může leckdy mýlit ve svých názorech a východiscích, aniž by to znamenalo dezerci. Paradoxně se sám stal obětí procesu s antisemitským (či minimálně antisionistickým) podtextem, ačkoliv se od svého židovství ve stranickém prostředí sám několikrát distancoval. Ve Slánského životopisu se tak dostalo plastického zpracování dalšímu z protagonistů státně-socialistického režimu, ale také se na stránkách knihy podařilo vykreslit atmosféru, boje a napětí uvnitř KSČ, jejíž komplexní dějiny dosud čekají na své zpracování a vydání. Paradoxně se na ně čeká v době, kdy už na knižních pultech leží nemálo životopisů předních stranických osobností, ale i jiných představitelů a představitelů levicové inteligence.

Vojtěch ČURDA

Plzeňský Oblomov Lenka MERGLOVÁ PÁNKOVÁ, Josef Škorpil (1856–1931). Příběh plzeňského muzejníka a jedné muzejní sbírky.

Plzeň, Západočeské muzeum v Plzni 2022, 283 stran,
ISBN: 978-80-7247-203-1

Historička umění Lenka Merglová Pánková působí jako kurátorka sbírky keramiky v Západočeském muzeu v Plzni (dále jen ZČM), dennodenně tedy se sbírkou pracuje, stará se o ni, ať už samostatně či v tandemu se svým manželem Janem Merglem (Uměleckoprůmyslové museum v Praze). Oba ji dlouhodobě zkoumají, popisují a uvádějí do širších uměleckořemeslných a historických souvislostí. Cílem a hlavní náplní publikace mělo původně být zpracování dějin keramické sbírky ZČM s důrazem na osudy zajímavých předmětů z kolekce uměleckořemeslného oddělení muzea. Od začátku práce na grantově financovaném projektu ale autorce nedaly spát neodbytné otázky: „Kdo založil a shromáždil tuto pestrou

a zajímavou sbírku keramiky obsahující díla od antiky až po současnost? Jaký smysl mělo, že byla uspořádána s tak širokým různorodým záběrem keramických druhů a technologií? Kdo tuto bohulibou myšlenku finančně zabezpečil?“ (s. 13). Kromě keramiky se tudíž autorka začala intenzivně zajímat i o okolnosti vzniku sbírky, přičemž se pro zodpovězení úvodních otázek nepřekvapivě ukázalo, že klíčovou osobností je právě Josef Škorpil (1856–1931). Jeho životní osudy byly prozatím jen částečně zpracovány v článku jeho přímého nástupce v čele plzeňského muzea Jindřicha Čadíka *Vzpomínání Škorpilovské*¹ a ve studii pozdějšího nástupce Františka Frýdy.² Dosud však nebyla provedena tak hloubková sonda do pracovního ani osobního života architekta Škorpila, jako to učinila L. Merglová Pánková. Účinnou „návadou“ k opatření knihy pro odbornou veřejnost se stala autorčina přednáška v březnu 2023 na plzeňském sympoziu doprovázející 43. ročník Smetanovských dnů k problematice 19. století *Plzeňský Oblomov na cestě do Paříže a Petrohradu aneb Jak studijní cesta Josefa Škorpila do evropských metropolí skončila trvalým pobytem v plzeňském muzeu*.³

Obsáhlá a výpravná publikace je členěna do tří základních kapitol: I. Josef Škorpil (s. 13–85), II. Sbírka keramiky Josefa Škorpila (s. 86–183) a III. Zvláštní kolekce (s. 184–259). V kapitole věnované J. Škorpilovi autorka s využitím pramenů z fondů Regionálního muzea ve Vysokém Mýtě, Archivu města Plzně, Archivu architektury a stavitelství Národního technického muzea v Praze a archivu ZČM detailně popsala životní dráhu hlavního hrdiny z několika pohledů. O důkladnosti zpracování biografické části svědčí úvodní kapitola o rodinném zázemí vysokomýtských rodů Jirečků a Škorpilů. Z nich kromě hlavního aktéra publikace pochází i mnoho dalších významných osobností, např. Škorpilův strýc, literární historik a ministr Josef Jireček; jeho syn, ministr Bulharského knížectví a zakladatel zdejší Národní knihovny Konstantin Jireček či druhý strýc, významný

¹ Jindřich ČADÍK – Václav ŠKORPIL, *Vzpomínání Škorpilovské*, in: Bratři Škorpilové ve vzpomínkách, Pardubice 1967, s. 3–19.

² František FRÝDA, *Josef Škorpil*. in: Krásný život žili, krásnou práci konali... Nejslavnější generace rodu Škorpilů, Vysoké Mýto 2006, s. 41–49.

³ Lenka MERGLOVÁ PÁNKOVÁ, *Plzeňský Oblomov na cestě do Paříže a Petrohradu aneb Jak studijní cesta Josefa Škorpila do evropských metropolí skončila trvalým pobytem v plzeňském muzeu*. Příspěvek na konferenci Léta putování a lidé na cestě v dlouhém 19. století (43. plzeňské mezioborové sympozium, 3. 3. 2023, Plzeň), kterou pořádala Filozofická fakulta Univerzity Karlovy ve spolupráci se Západočeským muzeem v Plzni a Plzeňskou filharmonií. Program [online], [citováno dne: 10. 5. 2023]. Dostupný z: https://www.plzensympozium.cz/public/files/Plzen2023_Leta_putovani_e-verze.pdf.

právní teoretik a historik Hermenegild. Matka Josefa Škorpila, Anna Jirečková, se vdala za Václava Škorpila a společně vychovali osm synů a jednu dceru. Členové rodiny měli společnou zálibu v historii a archeologii a vzájemně se silně podporovali. Podkapitola o mládí a studiu Josefa Škorpila je dokonce doplněna školními pracemi – kresbami architektury, studijními náčrtky a plány.

Speciální pozornost je ve dvou podkapitolách věnována Škorpilovým cestám, které formovaly jeho osobnost, i když zdaleka nespĺnily jeho představy. První vedla v roce 1877 do Paříže, kde chtěl mladý architekt studovat na École des Beaux-Arts. Skutečnost byla nakonec ale zcela jiná a Škorpil žil několik měsíců pouze z podpory přátel, než se mu podařilo s pomocí strýce najít pozici kresliče architektury technického oddělení rakouského výstavního pavilonu na Světové výstavě v Paříži v roce 1878. Během pobytu ve francouzské metropoli však Škorpil navázal nebo utužil mnoho celoživotních přátelství, například s bratrem Vojty Náprstka Ferdinandem, politicky aktivním lékařem Emanuelem Engelem, malíři Vojtěchem Hynaisem a Františkem Ženíškem, sochařem Josefem Václavem Myslbekem či houslovým virtuosem Františkem Ondříčkem.

V profesní oblasti byl pobytem ve Francii zklamán, a tak své naděje upnul k další cestě, tentokrát do Petrohradu, kde měl v úmyslu nastoupit do petrohradské Carské akademie a přitom si přivydělávat v některém místním architektonickém ateliéru. V Rusku se mu podařilo spolupracovat s petrohradským architektem Alexandrem Vasilijevičem Ivanovem a získat nejen cenné zkušenosti, ale i sebevědomí na to vrátit se do Prahy a odevzdat soutěžní návrh na stavbu Musea království Českého. Návrh podal pod heslem „Oblomov“, které, podle autorčina výzkumu Škorpilovy osobní korespondence, reflektuje jeho základní životní pocit. V soutěži sice, jak víme, neuspěl, ale začal se věnovat nově vznikajícímu muzeu ve Vysokém Mýtě, čímž se dostal do povědomí odborné veřejnosti nejen jako architekt, ale i jako muzejník.

A právě v okamžik, kdy se Škorpil opět cítil profesně nevyužitý, a tento pocit hodlal řešit odchodem na Sibiř, dostal díky přátelům nabídku podílet se na vzniku průmyslového muzea v Plzni. I když cesta na kariérní vrchol ředitele a architekta Umělecko-průmyslového muzea v Plzni byla ještě dlouhá, od začátku se na projektu podílel a nenahraditelně přispěl k jeho zdárnému konci. V Plzni působil i jako kurátor sbírek a výstav a díky svému přesvědčivému vystupování dokázal také získat finanční zdroje na obsáhlé nákupy sbírek, o nichž se dnešním muzejníkům ani nesní. Jednou ze sbírek, kterou vybudoval, je sbírka keramiky, které se věnuje obsáhlá druhá kapitola knihy. Škorpil v Plzni nakonec našel

i rodinné štěstí, s manželkou vychovali dva syny a dceru. S muzeem byl spojen až do úplného konce svého života, jeho „poslední cesta“ byla obcí vypravena přímo z muzejní budovy. Jeho nástupce Jindřich Čadík v projevu na pohřbu uvedl: „*Význam Škorpilův přesahuje formát lokální a regionální. Činnost jeho zasáhla daleko za hranice, jeho jméno bylo zvučné všude tam, kde žila láska k umění. [...] Krásný život žil, krásnou práci konal a jejích výsledků se dočkal.*“ (s. 7)

Druhá kapitola o sbírce keramiky měla být původně hlavním obsahem knihy, ale výzkum přinesl tolik nových okolností, že autorka záměr rozšířila. Kromě několika desítek stěžejních předmětů se pozornost v kapitole obrací i k okolnostem nákupu artefaktů a jejich vystavení. Pozornost čtenáře upoutá i velice kvalitní fotografická dokumentace a obsáhlé popisy jednotlivých předmětů. Kolekce, která byla formálně založena v roce 1888, je unikátní svým rozsahem od antiky po současnost. Jsou z ní vyčleněny zvláštní kusy, kterým se autorka věnuje ve třetí kapitole. Najdeme zde samostatně prezentovanou regionálně významnou sbírku plzeňské keramiky a soubor Andrease Dillingera, zakoupený muzeem v roce 1886. Zajímavé způsobem získání jsou i kolekce ze Světových výstav v Paříži v roce 1889 a v roce 1900, keramika od profesora Celestýna Kloučka nebo kolekce porcelánových figur českého sochaře Dominika Auliczeka. Bratr Josefa Škorpila pomohl, díky své pozici učitele klasických jazyků na Krymu, sehnat kolekci starověké keramiky z Pantikapaia (Kerče).

Budovu Západočeského muzea v Plzni nelze přehlédnout, jak píše v epilogu sama autorka, zároveň ji ale občané města vnímají jako běžnou součást životního prostoru, kterému není třeba věnovat pozornost. Kniha, jakkoli si nedělám iluze o rozsahu cílové skupiny čtenářů, by mohla pomoci k odstranění této „každodenní slepoty“ a nasměrovat pozornost nejen k budově, ale i k jejímu autorovi a zakladateli muzea: „*Josef Škorpil se po celých 35 let svého působení v západočeské metropoli snažil přesvědčit plzeňskou veřejnost, že muzeum zbytečné není, naopak svým programem přispívá ke vzdělání, kultivuje a povznáší duši. On sám nebyl vždy naplněn čirým optimismem, ale slabé chvíle dokázal sebezapřením překonat a v realizaci vlastní představy o funkci a náplni umělecko-průmyslového muzea pokračovat.*“ (s. 260)

Kniha je opatřena jmenným rejstříkem, seznamem firem a výrobců keramiky podle sídla a soupisem literatury a pramenů. Poznámkový aparát nalezneme vždy za jednotlivými kapitolami, což se z mého pohledu jeví méně čtenářsky příjemné než umístění přímo pod text. Graficky je kniha velice elegantně zpracována a první kapitola obsahuje mnoho reprodukcí, které jsou očividně výsledkem rozsáhlých archivních rešerší autorky. Dvě kapitoly o sbírce keramiky mají úroveň obrazové

publikace, která může obstát i v zahraničí, pokud by byla v budoucnu přeložena. Jedinou připomínku k technickým parametrům knihy mám k její obálce, působí totiž dojmem ročníkové práce v ateliéru knižní vazby.

Autorce L. Merglové Pánkové se podařilo harmonicky spojit dva celky, které se vzájemně doplňují: katalog keramické sbírky ZČM a obsáhlou studii o jejím zakladateli J. Škorpilovi. Popis sbírky, zasazený do širokých souvislostí, odpovídá současnému trendu prezentace uměleckých sbírek a osloví odbornou i laickou veřejnost. Studie o životě a díle J. Škorpila je záslužnou prací, která tohoto plzeňského muzejníka, jenž se celoživotně, z mého pohledu mylně, považoval za „Oblomova“, výstižně popisuje jak z profesní tak z osobní roviny. Západočeské muzeum v Plzni má nyní díky této publikaci, jako jedno z mála, detailně zpracovanou historii svého vzniku.

Závěrem uvedme důkaz toho, že pocit nepochopení provází občas muzejníky bez ohledu na historické období: „*Ač pořadatelé ujali se výstavy a popularisování všemi prostředky, přec výsledek zůstává za snahou. Královské Plzně P. T. publikum zachovalo se docela »plzeňsky«.* Návštěva, ač slabá, klesá dále a počet zakoupených věcí nestojí za registrování. Takový výsledek v nejbohatším městě českém!⁴ uvedl Škorpil po výstavě díla zemřelého malíře Ludka Marolda roku 1899.

Markéta FORMANOVÁ

Jana WOHLMUTH MARKUPOVÁ, *Soukromá válka Huga Vavrečky. Mikrohistorie z rozhraní soudobých dějin (1945–1952).*

Praha, Karolinum 2022, 250 stran, ISBN 978-80-246-4994-8

Předkládaná kniha vychází z autorčiny disertační práce, kterou obhájila na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy, kde byl jejím školitelem literární historik Martin C. Putna. Zmínka o pracovišti má v kontextu této recenze svůj opodstatněný význam, protože doktorský studijní program, v jehož rámci byla disertace vytvořena, nese název *Integrované studium člověka – obecná antropologie*.

Již z toho je zřejmé, že se nejedná o práci čistě historiografickou, nýbrž multidisciplinární, zejména s přesahem k historické antropologii.

Jak již název titulu vypovídá, stěžejní postavou celé knihy je Hugo Vavrečka (1880–1952), spisovatel, novinář, diplomat, ředitel zlínské firmy Baťa, předválečný ministr propagandy, ale zároveň také dědeček Václava a Ivana Havlových. V dosavadní české historiografii se jeho jméno objevuje spíše okrajově, v dalších souvislostech dalších badatelských témat. Ať už se jedná například o práce věnující se firmě Baťa, nebo pak v posledních letech stále častěji o výzkumy spojené s biografiemi Václava Havla, respektive jeho bratra Ivana. Právě životopis mladšího z bratrů zpracovala taktéž Jana Wohlmuth Markupová.¹ Kontinuita je v kontextu knihy o Hugu Vavrečkovi zřejmá, protože autorka vychází mimo jiné z orálně historických rozhovorů pořizených s Ivanem Havlem. Jeho pohled představuje jednu z prezentovaných perspektiv na Vavrečkův život v období na přelomu čtyřicátých a padesátých let. Vztah Huga Vavrečky k jeho vnukům má na stránkách recenzované knihy významné místo, poněvadž s nimi v posledních letech života trávil velké množství času, během něhož se věnoval jejich vzdělávání. O tom vedle rozhovorů s Ivanem Havlem svědčí též obrazové přílohy knihy ve formě vzdělávacích technických nákrešů.

V první části textu se autorka zabývá teoretickým a metodologickým vymezením svého výzkumného projektu. Předkládá argumenty o tom, proč se rozhodla práci koncipovat jako mikrohistorickou, a nikoliv jako tradiční biografii. V této souvislosti uvádí, že biografické pojetí je v českém akademickém prostředí spojené s pochybnostmi o validitě výzkumu, ve většině případů jde o pozitivistické práce, které shromažďují velké množství faktů a v mnohých případech je prezentují zejména laické veřejnosti. Touto cestou jít nechtěla, což lze zpětně hodnotit jako zdařilé rozhodnutí. Naopak ve vybraném mikrohistorickém přístupu autorka spatřuje prostor pro uplatnění širší škály výzkumných metod. V této souvislosti přiznává své ovlivnění islandským historikem Sigurðurem Gylfi Magnússonem, na něhož v klíčových pasážích kapitoly odkazuje. Tato část knihy představuje kvalitně zpracovanou teorii biografie, biografického přístupu a mikrohistorie a může posloužit jako jedno z východisek pro vznik obdobně metodologicky zaměřených studentských prací na vysokých školách.

Knihy se zaměřuje na život Huga Vavrečky v rozmezí let 1945–1952, čtenář

¹ Jana WOHLMUTH MARKUPOVÁ, *Ivan M. Havel: od Puzuka k Sakatekovi (1938–1989)*, Praha 2017.

⁴ N. n., Maroldova výstava v Plzni, Volné směry 7, 1899, s. 403.

se zde však dozví také informace o jeho předchozím životě. Části textu, které se věnují protežovanému období, jsou nahlíženy z vícero perspektiv, k čemuž autorce posloužilo velké množství rozličných pramenů. Kromě klasických archivních (například soudní spisy, ale také materiály z kanceláře prezidenta Klementa Gottwalda) se jedná o rozhovory, které Jana Wohlmuth Markupová pořizovala metodou orální historie. Následně pak jde také o dobová periodika a o rozsáhlou dochovanou korespondenci. Vavrečkův život je tak představován z osobního hlediska, z perspektivy státních institucí, ale také jako součást rodiny Vavrečkovy, a zejména Havlovy. Obě rodiny spolu totiž po dlouhá léta žily prakticky společně. Na základě toho lze pozorovat, jak psychicky náročné bylo pro Huga Vavrečku zkoumané období, ve kterém vinou změny politického režimu ztrácel své vysoké společenské postavení. V souvislosti s tím jsou v knize představovány také Vavrečkovy strategie záchran, respektive přežívání. Nejvýznamnější z nich je upínání pozornosti směrem k vnoučatům – Václavovi a Ivanovi. V zachycené době s nimi trávil velké množství času, což se silně otisklo nejen do jejich vzpomínek, ale také do předpokladů k jejich budoucím životním drahám. Například mladšímu vnukovi, Ivanovi, kreslil nákresy jednoduchých strojů.

Autorce se podařilo vytvořit práci na pomezí historiografie a antropologie, která detailním způsobem přibližuje období posledních sedmi let života Huga Vavrečky. Text je zasazen do hlubších historických souvislostí a působí tak dojmem životní kontinuity. Jelikož se autorka dlouhodobě věnuje dějinám rodiny Havlovy, čtenářům vedle faktografie představuje také své četné hypotézy a interpretace, pojednávající zejména o myšlenkovém světě ostatních členů Vavrečkovy rodiny v období přelomových let. Ty jsou však pokaždé dostatečně popsány a pramenně podloženy. Zásluhou toho recenzovaná kniha představuje nejen mikrohistorii zaměřenou na život jedince v dané době, ale nechává také nahlédnout do myšlenkového světa Huga Vavrečky a jeho rodiny v těžkých dobách politických změn, souvisejících se ztrátou dosavadního sociálního statusu.

Recenzovanou knihu lze označit za velmi zdařilý příspěvek do knihovny české mikrohistorie, a to jak po stránce metodologické a teoretické, tak i po stránce obsahové. Práce poskytuje barvitý pohled do atmosféry období na přelomu čtyřicátých a padesátých let, přičemž představuje život jedince a jeho rodiny ve velmi obtížné historické situaci. Analyzuje myšlenky, chování a nabízí vlastní interpretace. Kromě odborného přínosu musím zdůraznit, že se kniha velmi dobře čte.

Filip JIROUŠEK

Gaius Secundus Plinius, *Historia naturalis*. Plinius Starší: *História prírody*. Preklad Eleonóra Vallová.

Bratislava, Perfekt 2021, 912 strán, ISBN 9788082260130

Antická literatúra, napriek svojej dobe vzniku, je neustále dôležitým inšpirátorom pre súčasnosť. Či už sú to dramatické diela, poézia, historické diela či napokon životopisy významných osobností. Tieto diela prinášajú súčasnému čitateľom predovšetkým preklady či už z gréčtiny alebo latinčiny, takže sa k nim dostanú aj čitatelia, ktorí neabsolvovali štúdium klasických jazykov, ale zaujímajú sa o dedičstvo antických autorov.

Menej alebo veľmi zriedkavo sa v prekladoch objavujú vedecké diela a encyklopédie, ktoré prinášajú bohaté poznatky o antických národoch, spoločnostiach, o antickej kultúre, umení či rôznych poznatkoch. Jedným z takýchto diel je aj dielo Plinia Staršieho známe ako *Naturalis historia* – História prírody. Je to dielo, ktoré prináša poznatky zo storočí vývoja vedy starovekých národov a poznávanie až do polovice 1. storočia n. l.

Autorom diela je muž, ktorý pochádzal zo severnej Itálie a ako vysoký štátny úradník sa stal súčasťou politického systému Rímskej ríše, predovšetkým za vlády cisárov z dynastie Flaviovcov. Jeho synovec Plinius Mladší o ňom napísal, že čítal a písal si poznámky z prečítaných kníh každú chvíľu – pri odpočinku doma, pri cestách, pri plnení služobných úloh. Za svoj život údajne zhromaždil také množstvo výpiskov z najrôznejších literárnych prác, že mu ponúkali za ne obrovský majetok. Určitý obraz o rozsahu jeho diela, ale nie úplný, si môžeme urobiť práve z textu, o ktorého slovenskom preklade teraz píšeme.

Vráťme sa ešte k osudom autora tejto antickej encyklopédie. Narodil sa v roku 23 n. l., zomrel v roku 79 n. l. pri udalosti, ktorá je známa väčšine čitateľov o antickej Ríme. Počas života pôsobil vo viacerých provinciách Rímskej ríše ako jeden zo špičkových reprezentantov rímskej nobility. Nakoniec bol poverený velením časti rímskeho loďstva, ktoré „parkovalo“ v prístave Misenum v západnej časti strednej Itálie. Práve táto oblasť sa mu stala osudná. V auguste roku 79 n. l. sa prebudila sopka Vezuv v tejto oblasti. Plinius si okamžite uvedomil svoju povinnosť i možnosti nástroja, ktorý mal k dispozícii – lode. Nariadil, aby sa plavili pozdĺž pobrežia a odvážali ľudí, ktorých ohrozovala láva a oheň, do bezpečia. Aby upokojil obyvateľov okolitého územia, nariadil, aby mu pripravili lôžko na

otvorenom nádvorí domu a aby tak mohol ukázať pokojné správanie. Žiaľ, bol chorý na astmu a plynové výpary zo sopky spôsobili jeho smrť.

Jeho osudy, ale aj situáciu miest a ich obyvateľov okolo Vezuvu – Herculanea, Pompei, Oplontis či Stabii opísal práve Pliniov synovec Plinius Mladší v dvoch dopisoch, ktoré o udalostiach napísal rímskemu historikovi Tacitovi a zachovali sa nám do dnešných dní.

* * *

Autorkou prekladu Pliniovoho diela je Eleonóra Vallová, ktorá začala štúdium klasických jazykov a anglického jazyka na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave a ukončila ho na Filozofickej fakulte Univerzity J. E. Purkyně v Brne (dnes Masarykova univerzita). V Bratislave na Katedre klasických jazykov absolvovala doktorandské štúdium, jej školiteľom bol Peter Kuklica. Aktívne sa zamestnala na Katedre jazykov, neskôr pôsobila na Farmaceutickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Okrem prekladu diela Plinia Staršieho (o ktorom budeme písať nižšie) preložila do slovenčiny dielo Aula Gellia (*Attické noci*, Bratislava 1987), spolu s kolegami a kolegyňami pripravila niekoľko učebníc latinčiny pre farmaceutov (jednu verziu aj v anglickom jazyku), a napokon preložila dielo Plinia Staršieho *História prírody – Historia Naturalis* (Bratislava 2021).

Už len tento preklad je významné celoživotné dielo – svojím rozsahom, ale predovšetkým obsahom. V bibliografickom zázname sa uvádza rozsah 912 strán, ale v skutočnosti má preklad prakticky až 1600 normostrán strojopisu! Nie je to teda práca na niekoľko mesiacov (popri pedagogickej činnosti a písaní učebníc), ale na niekoľko rokov – preklad, jeho korigovanie, vracanie sa k jednotlivým častiam pôvodného textu i prekladu – obdivuhodná práca! Len pre zaujímavosť, ktorá sa pri dielach často neuvádza, ale v tomto prípade sme si to dovolili – hrúbka slovenského prekladu v knižnom vydaní meria (!) šesť centimetrov (český preklad v edícii Antická knihovna dva centimetre), pričom vydanie nemá normalizované rozmery klasických kníh bežného používania, ale ich prekračuje.

Preklad časti Pliniovoho diela do češtiny publikoval v roku 1941 Václav Prach pod názvom *O umění a umělcích* a v roku 1974 František Němeček pod názvom *Kapitoly o přírodě* (Praha, Antická knihovna, zv. 19). V oboch prípadoch to boli len fragmenty pôvodného rozsiahleho diela.

O vzniku diela a o jeho autora sa zachovala veľmi dôležitá zmienka v diele príbuzného, Plinia Mladšieho. Jeho matka bola sestrou Plinia Staršieho, ktorý sa ujal svojho synovca a venoval mu mimoriadnu pozornosť, čo Plinius Mladší

svojmu príbuznému mimoriadne vrátil.¹ V dopise adresovanom Baebiovi Macrovi opísal strýkovo autorstvo najrozličnejších diel (aj dodnes nezachovaných) a písal aj o jeho hlavnom diele. Podľa synovca si Plinius Starší písal poznámky z každého diela, ktoré čítal, či už doma alebo na cestách. Rozsah poznámok bol skutočne veľký – údajne svojmu synovcovi venoval devätnásť zväzkov-zvitkov excerpt, a to ešte nebol koniec strýkovej práce. Už za života Plinia Staršieho sa údajne našiel muž, ktorý chcel jeho poznámky kúpiť za 400 000 sesterciov.

Pliniovo dielo v dnešnej zachovanej podobe obsahuje systém znalostí, rozdelených podľa jednotlivých odborov – nielen prírodoveda vo vlastnom zmysle, ale aj o vesmíre, geografii, krajinách, ktoré tvorili súčasť Rímskej ríše alebo susedili s ríšou, obyvateľoch jednotlivých častí a množstvo ďalších znalostí a informácií.

V diele v slovenskom preklade je aj takmer dvesto (konkrétne 227) veľmi stručných poznámok – vysvetlenia niektorých špecifických mien antických božstiev, niektorých politických osôb či autorov niektorých diel alebo geografických názvov. Súčasný čitateľ by si pravdepodobne vyžadoval podrobnejšie a rozsiahlejšie poznámkový aparát. To by ale znamenalo, že preklad Pliniovoho diela by si vyžadoval ešte osobitný zväzok práve pre poznámky, čo by vydavateľstvo, ale aj prekladateľka asi ťažko splnili z finančných hľadísk. Keď sa pozrieme napríklad na obsah kníh 3. až 6., ktoré majú jednotný názov (*Rozprávania o krajinách, ich obyvateľoch a prírodných podmienkach*), autor uvádza stovky geografických častí, miest a sídlisk, obyvateľov a ich charakteristiky. Ak by prekladateľka mala uviesť v každom prípade aspoň jeden riadok v poznámkach, bol by to takmer nepredstaviteľný zoznam. V každom prípade slovenskí i českí čitatelia dostali do rúk vzácne dielo antickej (rímskej) literatúry.

Michal Habaj (historik, ktorý pôsobí na Filozofickej fakulte Univerzity sv. Cyrila a Metoda v Trnave a Filozofickej fakulte Masarykovej univerzity v Brne) doplnil preklad adekvátnym úvodom – *Plinius, jeho dielo, doba a význam* (s. 7–35). V ňom uvádza nielen podrobný životopis a rozbor textu Plinia Staršieho, ale aj historické okolnosti jeho života, podmienky života v jednotlivých častiach (teda nielen v Ríme, ale aj v rôznych provinciách) Rímskej ríše, často sa uvádzajú autori a ich práce, z ktorých Plinius čerpal a na ktoré sa odvolával.

Aj pri písaní týchto riadkov máme určité pochybnosti, či si tento preklad kúpia študenti klasickej filológie vzhľadom na cenu prekladu (viac ako 43 euro). Ale

¹ Pozri PLINIUS Mladší, *Dopisy*, Antická knihovna 58, preklad Ladislav Vidman, Praha 1988, s. 89–92.

PAVOL VALACHOVIČ

pedagógovia by mali svojich študentov upozorniť na tento preklad, aby ho nielen poznali, ale aby zároveň dokázali Pliniovo dielo využiť v rôznych seminárnych či záverečných prácach pre štúdium alebo aspoň pre čítanie. Tento preklad si to určite zaslúži.

Pavol VALACHOVIČ

Muzea a výstavy

Cesta kolem světa za 80 dní

Praha, Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur,
22. dubna 2022 – 31. října 2023

V únoru roku 2022 uplynulo 194 let od narození francouzského autora dobrodružných románů Julese Verna. Přestože se nejedná o kulaté výročí, otevřelo Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur výstavu, jež se věnuje právě J. Vernovi a především jeho slavnému románu *Cesta kolem světa za osmdesát dní*. Na expozici se podílelo nejen zmíněné muzeum, ale také Národní technické muzeum, Muzeum papírových modelů Police nad Metují, Knihovna Národního muzea, Národopisné muzeum Národního muzea či některé soukromé osoby.

Samotná výstava¹ je soustředěna do tří místností. Dvě z nich jsou věnovány jednotlivým světadílům, které hlavní hrdina knihy Phileas Fogg procestoval. Nalezneme zde několik exponátů, jež se vztahují k oblastem popisovaným v románu či k době druhé poloviny 19. století obecně. Návštěvník může obdivovat například sbírku kapesních hodinek, egyptský sarkofág, arabské dýky či mokašiny indiánského národa Šajenů. Jelikož je důležitou součástí románu cestování dopravními prostředky, v expozici tak lze dále objevit model horkovzdušného balónu nebo miniaturní parní lokomotivy či parolodi. Po stranách obou místností jsou postaveny panely s doplňujícími fotografiemi, obrázky, mapami a textem, jenž pojednává o době a světu druhé poloviny 19. století. Doplňující text je návštěvníkům podán v českém a anglickém jazyce. Třetí místnost je věnována samotnému J. Vernovi a jednotlivým vydáním slavného románu. Výstava je zčásti interaktivní – zájemci si tak mohou vyzkoušet například dalekohled. S interaktivní částí souvisí úniková neboli šifrovací hra.

Autoři k výstavě nachystali tři lektorované programy. Pro mateřské školy a první stupeň základní školy je určen program s názvem *Pozoruhodný svět Julese Verna*, během kterého jsou děti seznámeny s fenoménem cestování a technickým pokrokem v 19. století.² Program *Velký malý svět Julese Verna* směřuje k žákům

¹ *Cesta kolem světa za 80 dní* [online], 2022 [citováno dne: 8. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.nm.cz/program/pro-rodiny-s-detmi/cesta-kolem-sveta-za-80-dni>.

² *Pozoruhodný svět Julese Verna* [online], 2022 [citováno dne: 8. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.nm.cz/program/pro-skoly/pozoruhodny-svet-julese-verna>.

druhého stupně základní školy. Během něho jsou děti seznámeny rovněž s cestováním v 19. století, po absolvování programu by například měly dokázat zhodnotit dopady nových dopravních prostředků na planetu.³ Pro žáky středních škol je určen program *Věk pokroku v díle Julese Verna*, jehož výstupem je zejména porozumění a zhodnocení kolonialismu a současného kritického pohledu na tuto problematiku.⁴

Záměr autorů výstavy je vcelku jasný – vtáhnout návštěvníka přímo do děje slavného románu a doby druhé poloviny 19. století. Bohužel tento cíl se nepodařilo zcela naplnit. Určitou vinu patrně nesou prostory, v nichž se výstava nachází. Výsledkem se tak stalo poněkud chaotické celkové uspořádání expozice. Většina exponátů byla vybrána vhodně, v expozici jich najdeme dostatek, jejich umístění je však v některých případech zmatečné (například exponáty, které pocházejí z Osmanské říše, jsou umístěny na samém konci výstavy, což odporuje itineráři cesty hlavního hrdiny knihy, podle něhož je výstava koncipovaná, přičemž případné vysvětlení bohužel chybí). Právě uspořádání jednotlivých exponátů a doplňujících panelů může některým návštěvníkům kazit zážitek z výstavy a zároveň tak narušovat záměr autorů. Za velmi povedenou část výstavy považuji pět reprodukcí denního tisku. Ty jsou umístěny podél panelů a návštěvníka informují o různých událostech tehdejší doby, lze se tak dočíst například o jokohamské epidemii cholery či o přílivu migrantů do New Yorku. Interaktivních prvků na výstavě nenajdeme mnoho, z mého pohledu ale dostačují. Lektorované programy jsou alespoň podle anotací a krátké ukázky, kterou jsem zahlédl, dobře připravené.

Za zřejmě nejzajímavější prvek výstavy lze označit únikovou hru. V současné době je tento fenomén velmi oblíbený, a proto může nalákat mnoho návštěvníků. Autoři vytvořili pracovní list se čtrnácti různými úkoly a šiframi, které mohou zájemci během osmdesáti minut pomocí prohlídky exponátů a studia doplňujících panelů vyluštit. Jedná se tak o originální způsob prohlídky výstavy, během které není návštěvník pouhým pasivním divákem.

Výstava je celkově zdařilá, určitý podíl na její výjimečnosti mají lektorované programy a především pak šifrovací hra. Přestože v některých oblastech mohli autoři lépe uspořádat své nápady, jedná se o milé připomenutí J. Verna a jeho románu *Cesta kolem světa za osmdesát dní*. Ačkoliv v roce 2023 uplyne již 150 let od

prvního vydání této nesmrtelné knihy, čtenáři se k ní patrně budou stále vracet. Je tak nasnadě, že i výstava *Cesta kolem světa za 80 dní* si přes drobné nedokonalosti své návštěvníky jistě najde.

Josef PAVLÍČEK

³ *Velký malý svět Julese Verna* [online], 2022 [citováno dne: 8. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.nm.cz/program/pro-skoly/velky-maly-svet-julese-verna>.

⁴ *Věk pokroku v díle Julese Verna* [online], 2022 [citováno dne: 8. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.nm.cz/program/pro-skoly/vek-pokroku-v-dile-julese-verna>.

Kronika

6. světová konference Mezinárodní federace pro public history

Berlín, 16.–20. srpna 2022

V polovině srpna se v Berlíně konala 6. světová konference Mezinárodní federace pro public history. K setkání odbornic a odborníků na poli historie ve veřejném prostoru mělo dojít již před dvěma lety. Kvůli pandemii koronaviru byla konference dvakrát odložena. I přes přetrvávající pandemická opatření se však po dlouhé době podařilo uspořádat „offline“ konferenci a navodit tak atmosféru akademického života, jakou známe z dob před celosvětovým rozšířením koronaviru.

Iniciátorem konference byla Mezinárodní federace pro public history (International Federation for Public History, zkráceně IFPH). Tato organizace byla založena v roce 2010. Jejím hlavním cílem je vytvářet a rozšiřovat mezinárodní komunitu odborníků na public history a podporovat vzájemnou výměnu informací, kontaktů i know-how ve výuce i výzkumu historie ve veřejném prostoru. IFPH pořádá mezinárodní konference od roku 2013. Dosavadní setkání se konala v Evropě, Asii i Jižní Americe. Toto berlínské navázalo na konferenci v Sao Paulu z roku 2018.

6. světové konference IFPH se zúčastnilo na 300 účastnic a účastníků ze třiceti zemí světa. Hlavní město Německa přitom představovalo vhodné místo pro diskuzi o podobách historie ve veřejném prostoru. Především dějiny 20. století jsou v Berlíně vidět doslova na každém kroku: druhou světovou válku, holocaust, studenou válku a rozdělení Německa i Evropy železnou oponou zde připomínají desítky památníků, muzeí a vzdělávacích institucí. I proto bývá Berlín označován jako „Řím soudobých dějin“.

Hostitelství konference se ujala Svobodná univerzita Berlín, která vznikla právě na pozadí studené války – byla založena v roce 1948 díky podpoře americké okupační správy. Právě na této vysoké škole byl v roce 2008 otevřen první německojazyčný magisterský obor public history. Studující tak měli jedinečnou možnost podílet se na organizaci mezinárodního oborového setkání. Přípravu světové konference podpořila celá řada partnerů a sponzorů z Německa, mimo jiné Centrum pro soudobé dějiny v Postupimi (jež zajišťuje zmíněný magisterský obor), německý výbor mezinárodní rady muzeí ICOM, Spolek německých historiků a historiček či nakladatelství De Gruyter, které zúčastněným nabídlo své publikace za zvýhodněnou cenu.

Světová konference IFPH byla zahájena v úterý 16. srpna na historicky významném místě, u bývalého hraničního přechodu Checkpoint Charlie. Slavnostní ceremoniál byl uspořádán v monumentálním prostoru zvaném *Asisi panorama The Wall*. Jedná se o panoramatickou malbu německého umělce Yadegara Asisiho, jež znázorňuje každodenní život rozděleného Berlína v osmdesátých letech. Během večera si hosté mohli vyzkoušet oceňovanou mobilní aplikaci *Berlin History*, která umožňuje interaktivní procházku městem. Pomocí rozšířené reality bylo možné stát se znovu svědky dramatické situace z října 1961, kdy na Checkpointu Charlie proti sobě několik hodin stály americké a sovětské tanky připravené k palbě.

Hlavní část konference se konala mezi 17. a 19. srpnem v prostorách Svobodné univerzity Berlín v městské části Dahlem. Dopolední i odpolední program byl rozdělen do dvou bloků. V rámci každého devadesátiminutového bloku se konalo několik paralelních panelů zaměřených na témata spojená s historií ve veřejném prostoru. Jednotlivé příspěvky se věnovaly mimo jiné orální historii, politice paměti, historickému vzdělávání, turismu, kulturnímu dědictví, historickým obrazům v literatuře, filmu či videohrách, muzeím, digitální historii či problematickému kolektivnímu vzpomínání. Panely nabídly jak teoretické úvahy, tak příklady z praxe; součástí programu bylo také taneční představení jihoafrického uměleckého dua. Ve své působivé performance *Umnqa! Never defeated!* zpracovali témata z historie evropského kolonialismu. Odbornou část programu zakončila v pátek diskuze věnovaná úspěšnému německému seriálu *Babylon Berlin*, který před pár lety zaujal diváky i odbornou veřejnost autentickým znázorněním Berlína třicátých let.

Závěrečný den konference (20. srpen) byl věnován doprovodnému programu a exkurzím. Účastnice a účastníci mohli navštívit významné berlínské pamětové instituce (Památník zavražděným evropským Židům, Památník Berlínské zdi, Památník Hohenschönhausen, Muzeum Stasi či Dokumentační centrum nucené práce) či vyjet na exkurzi za hranice města – do památníku bývalého koncentračního tábora Sachsenhausen či vily, ve které se v lednu 1942 konala konference ve Wannsee. Součástí doprovodného programu byly i komentované prohlídky na téma židovského Berlína nebo po stopách kolonialismu či scén ze zmíněného seriálu *Babylon Berlin*.

Nabídka příspěvků byla na konferenci velmi široká a pestrá. Vzhledem k počtu paralelně se konajících panelů bylo možné vyslechnout si jen zlomek z celkového programu. V následující části budou stručně představena témata, která nejvíce zaujala autorku tohoto textu.

V příspěvku *Can We Learn about the Holocaust in 60 Seconds? Modes of Historical*

Storylines on TikTok byla analyzována krátká videa, v nichž se jednotliví uživatelé vyjadřují k tématu holocaustu. Tom Divon (Izrael) kromě toho představil také pilotní projekt některých německých a rakouských památníků, které prostřednictvím TikToku informují o historii bývalých koncentračních táborů a snaží se tak oslovit mladou generaci. Příspěvek přinesl nový pohled na vzdělávání o šoa v kontextu dynamického rozvoje sociálních sítí.

Panel *How to Theorize and Practice Public History at Universities. New Developments Between Theory, Practice, and Interdisciplinarity* sloužil k reflexi vlastního oboru. V rámci snahy o vymezení pojmu „public history“ byly představeny studijní obory v Německu, Belgii a Švýcarsku, které se zabývají prezentací historie ve veřejném prostoru. Ukázalo se, že pojetí „veřejné historie“ se v jednotlivých zemích může lišit (což bylo patrné i na jednotlivých příspěvcích v rámci celé konference). Zatímco v Evropě a především Německu převládá tendence k „akademizaci“ a teoretizování public history, ve Spojených státech se pod tímto pojmem rozumí spíše „dělání historie“, mimo jiné i prostřednictvím občanského aktivismu.

Přednáška *Traces of Industrial Revolution and Imperialism in Museum Education of a Technical Museum* nabídla vhled do praxe muzejní pedagogiky. Přednášející a edukátorka Tamara Ali (Technické muzeum Vídeň) poukázala na stopy imperialismu v samotné budově muzea a kriticky se vymezila vůči technokratickému pojetí stálé expozice. Ali tak demonstrovala podstatu oboru public history, tedy propojení teoretických konceptů a praxe.

Další spíše prakticky zaměřený přednáškový blok nesl název *Remixing Industrial Pasts in the Digital Age*. V rámci něho vystoupil autorský tým, jenž stál za přípravou projektů, které byly uvedeny v lucemburském městě Esch-sur-Alzette, Evropském hlavní městě kultury 2022. Autorky a autoři, z nichž velká část působí v místním Centru pro soudobou a digitální historii, popsali například provoz dočasné historické laboratoře, ve které sbírali vzpomínky pamětníků. Přiblížili také pozadí vzniku „klasických“ i virtuálních výstav na téma industriální minulosti jižního Lucemburska. Účastnice a účastníci konference tak měli jedinečnou možnost nahlédnout do zákulisí kulturních projektů mezinárodního významu.

V podobném duchu se nesl i panel *Collecting January 6th: Artifacts of a Difficult Past*. Kurátorky a kurátoři z Národního muzea americké historie (USA) popsali úskalí dokumentace soudobých dějin na příkladu útoku na Kapitol z 6. ledna 2021. Detailně přitom vylíčili, jaká kritéria jsou pro ně rozhodující při sběru artefaktů a digifaktů během zlomových historických událostí, a otevřeli tím otázku (re)prezentace politických dějin.

Konference se zúčastnili i zástupkyně a zástupci z České republiky. Bohumil

Melichar z Ústavu pro studium totalitních režimů představil možnosti historického vzdělávání na základě sbírek ze zaniklých stranických muzeí z období komunistické diktatury. Doktorand Jakub Šindelář z Fakulty sociálních věd přispěl na základě své odborné specializace do panelu o historicky zaměřených videohrách. Karolína Bukovská, autorka této zprávy, na konferenci představila projekt MUSEum+, v rámci něhož by měla být část bývalých Vítkovických železáren přeměněna v moderní muzeum. Různorodá témata „českých“ příspěvků, spojující praxi i teoretickou reflexi, dokazují, že obor public history má své pevné zastoupení i v tuzemsku.

6. světová konference Mezinárodní federace pro public history byla z důvodu svého odložení dlouho očekávanou událostí. Setkali se na ní teoretici i praktici historie ve veřejném prostoru doslova ze všech koutů světa, od Austrálie až po Brazílii. Počet různorodých témat, která byla v rámci konference diskutována, značí, že obor public history je v současnosti již pevně etablován. Během berlínské konference se však nešlo zbavit dojmu, že se public history z tohoto důvodu stává jakýmsi „oborem pro obor“. Většinu publika totiž tvořili sami přednášející. V této souvislosti se pak nabízí otázka, v čem přesně tkví princip „veřejné historie“ a zda se i public history nestává jen další populární odnoží historické vědy jako třeba paměťová studia. Konference IFPH nicméně dobře posloužila jako přehledka různých přístupů k historii ve veřejném prostoru a zároveň vyslala impuls k hledání odpovědí po charakteru disciplíny public history.

Karolína BUKOVSKÁ

Autoři studií

doc. PhDr. Ivana Čornejová, CSc.

Ústav dějin Univerzity Karlovy a Archiv Univerzity Karlovy

Ivana.cornejova@seznam.cz

Mgr. Vojtěch Čurda, Ph.D.

Pražská konzervatoř

vojtechcurda@seznam.cz

PhDr. Ladislav Futtera

Katedra českého jazyka a literatury Fakulty přírodovědně-humanitní
a pedagogické Technické univerzity v Liberci

ladislav.futtera@tul.cz

Prof. PhDr. Jiří Mikulec, CSc.

Katedra dějin a didaktiky dějepisu Pedagogické fakulty Univerzity
Karlovy / Historický ústav Akademie věd České republiky, v. v. i.

mikulec@hiu.cas.cz

PhDr. Jan Šindelář

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

j.sindelar@email.cz

Autoři dalších článků

Karolína Bukovská, M. A.

bukovska.karolina@gmail.com

Mgr. Markéta Formanová

Muzeum loutek v Plzni / Katedra dějin a didaktiky dějepisu
Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy (studentka doktorského
programu)

mformanova@zcm.cz

PhDr. Mgr. Filip Jiroušek

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

filip.jirousek@seznam.cz

Mgr. Josef Pavlíček

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

josefpavlicek381@seznam.cz

doc. PhDr. Pavol Valachovič, CSc.

emeritní pracovník Filozofické fakulty Univerzity Komenského
v Bratislavě a Univerzity sv. Cyrila a Metoděje v Trnavě

pavolvalachovic@gmail.com

MARGINALIA HISTORICA

Ročník 13, číslo 1/2022

Vydáno roku 2023

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