

BOHEMISTYKA

1/2025

Rocznik XXV – ISSN 1642-9893

Redaktor naczelny
MIECZYŚLAW BALOWSKI

Sekretarz Redakcji
GRAŻYNA BALOWSKA

ROMAN SLIWKA

Rada Naukowa

Neil BERMEL (Sheffield)	Dobrava MOLDANOVÁ (Ústí nad Labem)
Cristine BRAGONE (Pavia)	Stefan NEWERKLA (Wiedeń)
Marie ČECHOVÁ (Praga)	Robert PORTER (Glasgow)
Žoržeta CZOŁAKOWA (Płowdiw)	Danuta RYTEL-SCHWARZ (Lipsk)
Liudmyła DANYLENKO (Kijów)	Janusz SIATKOWSKI (Warszawa)
Xavier GALMICHE (Paryż)	Jiří SVOBODA (Ostrawa)
Anna GAWARECKA (Poznań)	Elżbieta SZCZEPAŃSKA (Kraków)
Lubomír MACHALA (Ołomuniec)	Svatava URBANOVÁ (Ostrawa)
Alena MACUROVÁ (Praga)	Józef ZAREK (Katowice)
Margerita MLADENOWA (Sofia)	

Wydawca: Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu
im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Adres: ul. Aleksandra Fredry 10, 60–701 Poznań, tel. 61 829 4517

E-mail: bohemistyka@amu.edu.pl
mieczyslaw.balowski@amu.edu.pl

ISSN 1642–9893
ISSN (online) 2956–4425

BOHEMISTYKA

1/2025

Rocznik XXV – ISSN 1642–9893

SPIS TREŚCI

ARTYKUŁY I STUDIA

František Všetická, «Závišova píseň» – nejprřednější staročeské kurtoazní milostné dílo	3
Aleksandra Pająk-Głogiewicz, Pavel Panoch, Český «Protomartyr poenitentiae» a studené vody Vltavy pod Karlovým mostem. Včera a dnes.	13
Bohumil Fořt, <i>Strategies and dominants: a hundred years with Josef Švejk</i>	33
Marcin Filipowicz, <i>Terror, opór, walka? Pamięć dźwięków II wojny światowej we współczesnej czeskiej prozie</i>	44
Libor Martinek, <i>Téma války a odsunu Němců ze Sudet v románu »Habermannův mlýn« Josefa Urbana a kontroverze vyvolané jeho filmovým zpracováním</i>	77
Luisa Nováková, <i>Próza Václava Renče v kontextu jeho tvorby</i>	98
Przemysław Dakowicz, «Ogarki z ogniska rzeczywistości». <i>O poezji Miłocha Doleżala</i>	118
Richard Zmčík, <i>On the question of the acquisition of literary texts and the method of their processing for the needs of independent literary research</i>	139

ZE ZJAWISK WSPÓŁCZESNEGO JĘZYKA CZESKIEGO

Milan Hrdlička, <i>Po kolikáté už slaví kulatiny?</i>	155
---	-----

RECENZJE, OMÓWIENIA, NOTY

Marie Čechová, <i>Mizející české jazykové ostrůvky v Rusku na počátku 21. století</i>	158
---	-----

KRONIKA

Justyna Pietrzykowska, <i>XX-lecie Bohemistyki w Akademii Nauk Stosowanych w Raciborzu</i>	164
--	-----

CONTENTS

ARTICLES & RESEARCHES

František Všetická, «Závišova píseň» – the foremost Old Bohemian courtly love poem	3
Aleksandra Pająk-Głogiewicz, Pavel Panoch, <i>The Czech «Protomartyr of penitence» and the cold waters of the Vltava River under the Charles Bridge. Yesterday and Today.</i>	13
Bohumil Fořt, <i>Strategies and dominants: a hundred years with Josef Švejk</i>	33
Marcin Filipowicz, <i>Terror, Resistance, Fight? The Memory of World War II Sounds in Contemporary Czech Prose</i>	44
Libor Martinek, <i>The theme of war and the removal of Germans from the Sudetenland in the novel Habermannův mlýn by Josef Urban and the controversy caused by its film adaptation</i>	77
Luisa Nováková, <i>The prose of Václav Renč in the context of his work</i>	98
Przemysław Dakowicz, «Ogarki z ogniska rzeczywistości». <i>About the poetry of Miłoch Doleżał</i>	118
Richard Zmčík, <i>On the question of the acquisition of literary texts and the method of their processing for the needs of independent literary research</i>	139

From the phenomenon Of Modern CZECH LANGUAGE

Milan Hrdlička, <i>How many times has he/she celebrated his/her round birthday?</i>	155
---	-----

BOOK REVIEWS & DISSCUSSIONS

Marie Čechová, <i>Disappearing Czech language islands in Russia at the beginning of the 21st century</i>	158
--	-----

CHRONICLE

Justyna Pietrzykowska, <i>20th anniversary of Bohemian Studies at the Academy of Applied Sciences in Racibórz</i>	164
---	-----

Závišova píseň – nejpřednější staročeské kurtoazní milostné dílo

Závišova píseň – the foremost Old Bohemian courtly love poem

FRANTIŠEK VŠETIČKA

Olomouc

E-mail: fvseticka@seznam.cz

Abstract: *Závišova píseň*, one of the 14th century masterpieces with love theme, was composed on triadic principle. The principle, which is based on number three, goes through and co-creates all fundamental components of the work – the whole architectonics, stanzas, the choice of simile and rhymes. The author might have been inspired by Gothic architecture because in his work we can trace the so called triskelis, which is the principal element of church architecture. The poem architectonic and its relation to Gothic style makes *Závišova píseň* the leading work in Old-Bohemian poetry.

Abstrakt: *Závišova píseň*, jedno z mistrovských děl 14. století s milostnou tematikou, vznikla na triadickém principu. Princip, který vychází z čísla tři, prochází a spoluvytváří všechny zásadní složky díla – celou architekturu, sloky, volbu přirovnání a rýmy. Autor se mohl inspirovat gotickou architekturou, protože v jeho díle můžeme vysledovat tzv. triskelis, který je základním prvkem církevní architektury. Architektonická báseň a její návaznost na gotický styl činí ze *Závišovy písně* přední dílo staročeské poezie.



Bohemistika, 2025 (1) © The Author(s). Published by: Adam Mickiewicz University in Poznań, Open Access article, distributed under the terms of the CC Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Keywords: architectonic triade; integration element; refrain; internal rhyme; triadic principle

Klíčová slova: architektonická triáda; integrační prvek; refrén; vnitřní rým; triadický princip

Závišova píseň je obecně považována za nejpřednější staročeské kurtoazní milostné dílo. Autor, z něhož známe pouze jméno, o sobě praví, že je ze svého toužení *smutný žák*. Toto tklivé sousloví naznačuje, že by tvůrcem písně mohl být některý z univerzitních posluchačů; nejspíše však jde o dobovou autostylizaci, neboť promyšlená struktura básnického díla ukazuje na zkušeného literárního profesionála.

Píseň se zachovala ve třech rukopisech – treboňském, olomouckém a mnichovském. Poslední editoři se přidržují treboňského zápisu, který pořídil augustinián Oldřich Kříž z Telče. Ve svých edicích tak konkrétně učinili Milada Nedvědová (*Výbor z české literatury* 1957), Jaroslav Kolár, Emil Pražák (1982), Milan Kopecký (1983), Jan Lehár (1990), Sylvie Stanovská a Manfred Kern (2013). Mnichovský text je nepatrné torzo, které však na rozdíl od předchozích je doprovázen středověkou notací, byť nějakým horlivcem přeškrtnou.

Středověký písňový text byl variabilní, neměl ustálenou a konečnou podobu, proto se také výše uvedené záznamy mezi sebou liší.

Závišova píseň sestává ze tří strof, z nichž každá má po 34 verších. První dvě strofy jsou přitom tematicky příbuzné, třetí se od nich nepatrně liší tím, že se v ní objevují zvířecí příměry (orel, lev a labuť). Každá strofa se dále štěpí na tři strofetty, což konstatoval už Josef Truhlář, nálezce mnichovského zlomku a jeho editor:

Vyskytá se totiž v ní [v *Závišově písni*] tak zvaná trojčlenná sloka, kterou si lyrikové západní tolik oblíbili (Truhlář, 1885, s. 110).

Prokop Miroslav Haškovec (odvolává se na Vladimira Fedoroviče Šišmareva) byl ještě konkrétnější; dovodil, že už středověká balada a virelai jsou trojstrofové formy, jejichž každá strofa podléhá zákonu trojdílnosti. Oba žánry se ovšem jinak štěpily, stejně tak poněkud jinak dělil Haškovec *Závišovu píseň* (Haškovec, 1920, s. 68).

Architektonika jednotlivých strof *Závišovy písně* je pravidelná, každá z nich se skládá ze tří strofett o rozsahu 10 + 15 + 9 veršů. Rozvržení 1. strofy je tedy následující: 1–10, 11–25 a 26–34. Viz počáteční strofu:

Jižť mne vše radost ostáva,
 jižť mé vše útěchy stanú,
 srdce v túžebné krvi plavá,
 to vše pro mú milú žánú.
 Svýma zraky skrzě očko
 silněť stfielé v mé srdéčko,
 bydlímť u plamenné túze.
 Muoj život v túhách nemáhá,
 to vše jejie krása drahá
 silněť mě k tomu připúzie.
 Srdce bolí,
 silně ve krvi plavaje,
 žádaje,
 žádá, tvé milosti, ač sě může státi.
 Jáť nikoli
 živ nebudu na dlúžě
 v té túžě,
 kdyžť sě zmlitká neráči smilovati.
 Túhať mě po nie, kdyžť na ni zpomanu,
 div, žeť kdy nesplanu,
 omdleje v túhách stanu,
 já pro ni u mé mladosti žalostivě zahynu.
 Toť mé nešťestie, že byvše v radosti
 i mám smutka dosti od nevěrné milosti.
 Ach žalosti, chodím smutný, vzdychaje pro mú nevinu!
 Jižť mé zpievanie
 přestane nynie,
 pyčeť mne, panny, i vy, šlechetné panie,
 žeť mi jest zahynúti pro milovanie.
 Slunéčko vzhodí,
 zářě vychodí,
 má zmlitká v mém srdéčku vévodí,
 silněť mi na mé mysli uškodí,
 ač sě, žádá, nesmiluje

(Lehár 1990)

Nejucelenější je v tomto směru vždy první strofetta každé strofy, která má 10 veršů a je osmislabičná. Tak to tvrdí také P. M. Haškovec, Jan Vilikovský a Jan Lehár (Haškovec, 1920, s. 64; Vilikovský, 1940, s. 181; Lehár, 1990, s. 362). Ve skutečnosti se v 1. a 2. strofě vyskytují odlišnosti nebo alespoň zdánlivé odlišnosti. V 1. strofě třetí verš je z dnešního hlediska devítislabičný (*srdce v túžebné krvi plavá*), tvar *krvi* byl ovšem ve své době monosylabický.¹ V druhém verši 2. strofy (*jenžť by mi pomohl túžiti*) je tomu obdobně, *pomohl* si patrně žádá dvojslabičný přednes. Počínaje jedenáctým veršem, prvním veršem druhé strofetty, jsou verše různého rozsahu – od tříslabičných po sedmnáctislabičné.

Celistvější ráz vtiskl Záviš především 1. a 3. strofě – obě totiž propojuje integrační prvek. V 1. strofě je jím výraz *túha* a jeho odvozeniny: *v túžebné krvi* (v. 3), *u plamenné túze* (v. 7), *v túhách* (v. 8), *v té túžě* (v. 17), *Túhať mě* (v. 19) a *v túhách* (v. 21). Výrazy *túha* a *túžebný* se v 2. a 3. strofě rovněž objevují, ale v nevelkém počtu, takže nemají integrační tendenci. Tu v 3. strofě na sebe strhává jiný integrační prvek.

Třetí strofa je na rozdíl od první založena na třech zvířecích příměrech. Podobně jako v 1. strofě se tento integrační prvek vyskytuje toliko v první a druhé strofettě. Mezi těmito zvířecími příměry platí zjevná posloupnost: orel – v. 69–86, lev – v. 87–90, labuť – v. 91–93.

Jde o posloupnost od nejmocnějšího k bezmocnému (labuť *zpievá umieraje*).² Orlovo přední místo je podepřeno rovněž heraldicky, proto jej Záviš staví na první místo. Uvedená zvířata představují v poezii 14. století, kdy *Závišova píseň* vznikla, dobové loci communes.³ Symboliku orla náležitě zdůraznil Manfred Kern: „Orel, který jinak symbolizuje Krista, obračejícího lidstvo ke světlu své milosti a zavrhu-

¹ U Sylvie Stanovské a Manfreda Kerna dochází k různočtení, jejich verze třetího verše: *Srdce v túžebnosti v krvi plavá*. Kern přitom uvádí příbuzné obrazy u Jana z Kostnice a u Danta (s. 150).

² Obraz umírající labuť je ovidiánský obraz, k němuž Manfred Kern uvádí další doklady ze středohornoněmecké lyriky (s. 151).

³ Do 14. století vkládá píseň Josef Truhlář (1885, s. 110) a Zdeněk Nejedlý (1954, s. 181).

jícího hříšníky, je zde symbolem milované ženy. Její lásce je tak připsán spasitelný rozměr. Milovník se zpodobňuje jako orlí mládě, ohrožené tím, že jej dospělý orel vyhodí z hnízda, pokud se nepodívá přímo do slunce (další symbol milované ženy)“ (Stanovská, Kern, 2013, s. 152).

Sestupná posloupnost se obráží i v rovině kvantitativní, konkrétně v počtu veršů: 18 – 4 – 3. Z dané posloupnosti vysvítá zjevný důraz na orla. Příklady 3. strofy odkazují k reálné zvěři, jejich nástup je však připraven už v 2. strofě zmínkou o bájném, mýtickém fénixovi – viz verše 39–44.

Trojice zvířat v poslední strofě má navíc tektonický dosah – tvoří architektonickou korespondenci mezi v pořadí 3. strofou a třemi zvířaty. Pomyslný a bájný fénix mezi nimi nemohl být, mohl pouze předcházet, připravovat jejich zjevení (byť pouze v podobě básnického průměru). Jedině tak se architektonická (a numerická) korespondence mohla naplnit. Každá strofa má zároveň svůj refrén: *ač se, žádná, nesmiluje* (v. 34), *ač se neráčí smilovati* (v. 68), *ač mne neráčíš živiti* (v. 102). První a druhý refrén mají obecný charakter, jsou proneseny k nepřítomné ženě. Poslední, což je zároveň explicit, se obrací navíc k Bohu:

duši mů Bohu milému poruč,
ač mne neráčíš živiti.

Závěrečný odkaz na Boha propůjčuje básni podle Pavla Trosta „kosmický rys“ (Trost, 1995, s. 334).

Poslední verš písně je ovšem málo srozumitelný až zašifrovaný. Jan Vilikovský jej ve své edici přetlumočil do nové češtiny slovy „když se žádná nesmiluješ“ (Vilikovský, 1940, s. 182). Jeho překlad je nepřesný. Explicit totiž zahrnuje situaci, která je vlastní Bohu i paní, navíc je zde sloveso „živiti“. A překlad do soudobé češtiny by měl tuto podvojnost vyjadřovat. Přetlumočen do dnešní mluvy zní: „když mne neuchováš při životě“. V posledních dvou verších tak proniká dvojí tendence – ta kosmická a vzápětí ryze pozemská.

Jan Lehár nevnímá *Závišovu píseň* pouze jako světské téma, zamýšlí se v této souvislosti především nad závěrečným pojmem

duše. Rozlišuje pojetí tohoto pojmu u Tomáše Akvinského a u sv. Bonaventury, stoupence novoaugustinismu. Svůj výklad posléze uzavírá:

Pojetí duše v *Závišově písni* je teologickému stanovisku Tomáše Akvinského vzdáleno; vychází ze středověkého novoaugustinismu (Lehár 1989, s. 166).

Existence koncového refrénu ve strofě o 34 verších svědčí ještě o něčem jiném – o Závišově snaze rozměrný text nejen scelit, ale také rozčlenit. Otázkou je, zda tehdejší posluchač tento proměnlivý a značně vzdálený refrén vůbec vnímal. Což ovšem platí i o dnešním čtenáři.

Závišova píseň je průběžně rýmovaná, vedle běžného rýmu zahrnuje také vnitřní rým: *i mám smutka dosti od nevěrné milosti* (v. 24), *ktož tebe nezbude, tenť žalosti nabude* (v. 58).

To je horizontální vnitřní rým, vedle něho zná básník rovněž vnitřní rým vertikální (v. 91–92):

Labut, divný pták, zpívá umieraje,
také já, smutný žák, umruť v túhách zpievaje

V každé strofě se tak nachází jeden vnitřní rým. Jde ovšem o vnitřní rým pouze v Lehárově edici; Vilikovský, Nedvědová, Kolár s Pražákem, Kopecký a Stanovská s Kernem k takovému řešení nepřistoupili. Lehár na rozdíl od nich podal optimálnější verzi textu, která podstatným způsobem podtrhuje a vynáší básnické umění Závišovo.

Lehárův editorský čin je nepochybně záslužný, má však svého předchůdce v Juliu Feifalikovi, v jehož edici se nachází daleko větší počet vnitřních rýmů. Všechny vznikly spojením dvou veršů, Lehárova trojice k nim nepatří:

Jižť mé spievanie prestane nynie (v. 25)

Slunečko vzhodí, zárie vychodí (v. 28)

Mého túženie nemám umenšenie (v. 56)

Slunečné kvietie i vše na svete (v. 59)

pro mů milú žádnú, když se neráčí smilovati nade mnú (v. 86)⁴

Ach, auwéch, má milá, již si mě umdlila (v. 87)

⁴ V Lehárově edici zní tento verš takto: *pro mů milú žádnú, když neráčí přieti smilováníe*.

Slunéčko stkvúcie, ruože světlúcie (v. 90).⁵

Výsledkem tohoto řešení je, že Feifalikův přetisk má pouze 93 verše. Feifalikův postup Lehára nepochybně inspiroval.

Z celkové charakteristiky vysvítá, že Záviš založil svou píseň na triadickém principu, který se prosazuje ve všech oblastech – v architektonce, strofice, příměrech i rýmotvorbě. Báseň má tři strofy, každá strofa tři strofetty (architektonická triáda), v 3. strofě trojice zvířat (architektonická korespondence), v písni tři vnitřní rýmy, labuti jsou věnovány tři verše. Všechny další triády mají násobkovou podobu: celková architektonika – 102 verše, každá druhá strofetta – 15 veršů, každá třetí strofetta – 9 veršů, orel – 18 veršů, fénix – 6 veršů, integrační prvek 1. strofy se vyskytuje šestkrát. Pro zákonnost triád je proto neoptimálnější ediční řešení Jana Lehára.

Triadický rozměr zachovávají i další edice – přetisk Vilikovského, Nedvědové, Kopeckého, Stanovské a Kerna má 105 veršů, což odpovídá triadické zákonitosti (editoři půlí verše s vnitřním rýmem). Pouze Kolárův a Pražákův ediční otisk se prodloužil na 104 verše (nejméně dvakrát se tak tito dvojeditoři vymykají optimální podobě *Závišovy písně*). Dávná Feifalikova edice se tvorbou vnitřních rýmů zkrátila na 93 verše, které rovněž zapadají do triadického úzu.

V Závišově vrcholné skladbě nejde ovšem pouze o triády a jejich větší nebo menší počet, ale též o tzv. triskelis, známý z gotického výtvarného a stavitelského umění (Biedermann 2008, s. 357). Podstatou triskelu je trojí členění pravidelného objektu, směřujícího do středu, k jednomu bodu, k jedné ústřední myšlence. Tímto konečným, centrálním bodem je v písni *túha*, integrační prvek celé skladby – touha po milované bytosti. Z uvedeného vyplývá, že nám neznámý Záviš byl básník s nemalým výtvarným cítěním, který triadické zákonitosti a zákonitosti triskelu převedl do básnické tkáně. To, co vyzoroval z lomených oblouků oken a portálů gotických katedrál a kostelů, z jejich horních zalomených částí, směřujících kamsi jinam, především však výš (k bohu), to vše se snažil vyjádřit básnickým slovem a zpěvem. Otázkou zůstává, zda základním hudebním doprovodným ná-

strojem při provádění této písně nebyl zdánlivě jednoduchý triangel (nebo dobový nástroj jemu podobný). Nenápadný triangel by tak v tomto přednesu korespondoval a souzněl s triskelem gotického vznosného stavitelství.

Rozvinutou gotickou architekturou se ve 14. století pyšnila tehdy Itálie. Tato skutečnost je v úzkém sepětí s předpokládaným autorem *Závišovy písně*, jímž podle Zdeňka Nejedlého měl být Záviš ze Zap (Nejedlý, 1954, s. 180–192; 1905, s. 427–430). K tomuto názoru se přiklání i Václav Černý, když dokládá svou teorii o vlivu okcitéanských trobadorů a italských stilnovistů na naši staročeskou milostnou poezii (Černý, 1948, s. 265–268). Záviš Zapský pobýval totiž v Římě a v Padově studoval kanonické právo. Při svých studiích na padovské univerzitě chodil kolem baziliky sv. Antonia, která úchvatnými triskely přímo hýří. Tento student se posléze stal kanovníkem v Olomouci. Je docela možné, že šlo pouze o prebendu, jež jej nenutila k trvalému pobytu. Faktem však je, že konec života strávil v Olomouci a zde rovněž zemřel. A podobně i v tomto městě za svého kanovníctví, ovšem reálného, mohl obdivovat probíhající stavební úpravy ve vrcholné gotice na katedrále sv. Václava za biskupa Jana Volka a jinou variantu gotiky v budovaném chrámu sv. Mořice. To je ovšem toliko hypotéza, ale je to další předpoklad – byť nepřímý – jenž ukazuje na možné autorství vlašského vnímavého žáka Záviše ze Zap.

Záviš byl rovněž autorem liturgické poezie, jíž se podrobně věnovala muzikoložka Hana Vlhová-Wörner, která došla k závěru, že autorství Záviše ze Zap je pravděpodobné. Svou argumentaci opírá o skutečnost, že Závišova liturgická tvorba byla bezprostředně spjata se Svatovítskou katedrálou a jejím stabilním repertoárem. Vlhová-Wörner je totiž přesvědčena nejen o možném vlivu severoitalské poezie na Záviše, ale také o jeho vlastním působení na toto prostředí:

Představíme-li si pak Záviše ze Zap jako osobnost, která byla zaujata duchovními (a jistě i světskými) zpěvy, pak se snad můžeme odvážit v úvaze ještě dále a svěřit mu roli zasvěceného prostředníka mezi českým a severoitalským repertoárem na konci 14. a počátku 15. století a vysvětlit tak konstelaci, která se vymyká ze všech standardních schémat. Nezdá se totiž tak nepravděpodobné, že to mohl být právě on, kdo přenesl do některého z měst svých studií (Padovy či Říma) český zpěv Gloria Cle-

⁵ Feifalik, 1862, s. 676–678. Číslování veršů dle Feifalikovy edice.

mencia, pax, baiula, který – pokud dokonce nepochází z jeho vlastní dílny – se svou formou a charakterem tak blízce podobá jeho tropu Gloria Patri et filio (Vlhová-Wörner 2007, s. 258).

Všechn předchozí výklad se zabýval slovesnou podobou *Závišovy písně* a pomíjel její nářev. Hudební strážce se věnovali Zdeněk Nejedlý, Josef Hutter a František Mužík, který Hutterovu interpretaci popírá (Nejedlý, 1954, s. 180–192; Hutter, 1959, s. 141–165; Mužík, 1965, s. 167–181). Hutter však ve své studii vyslovuje stěžejní poznatek o vztahu slovesného textu a nářevu:

Přestavba koncepce básnické v téže stavebné látce slov na hudební je jeden rys rozchodu písně s její předlohou. Změna ve vnitřním uspořádání veršů, slučování a odpoutávání, verše stejně dlouhé a temporálně rozměřené, vůbec vytvoření hudebního verše je druhý rys rozchodu s předlohou“ (Hutter 1959, s. 146).

Muzikologova slova tak nepřímou obhajují naše zaměření toliko na Závišův slovesný text. Výsledkem tohoto postoje je, že představa muzikologů o architektonice písně se různí od představ literárních teoretiků (pomíjím skutečnost, že se navzájem neshodují ani názory muzikologů) a zároveň připouští jinou interpretaci výstavby básnického textu.⁶

Stěžejním stavebním prostředkem Závišovy písně je triadický princip, který je svým způsobem věčný, prochází českou slovesností (a nejen českou) přinejmenším od 14. století až do přítomnosti. Ostatně dělit nějaký celek na tři části je poměrně běžnou záležitostí, a zdaleka nejen v literatuře. Omezíme-li se pouze na veršovaná díla, člení se jejich text do tří částí také v Komenského hymnu *Věčně Bůh jsa nepočatý* (Všetička, 1992, s. 18–22), v Šafaříkově baladě *Lel a Lila* a v Hrubínových *Lešanských jesličkách* (Všetička, 2018, s. 128–136). Přiřadíme-li k těmto básnickým dílům též veršovaná dramata, pak tento numerický princip hraje podstatnou roli jak v lidové *Rakovnické vánoční hře* doby barokní, tak v Nezvalově *Manon Lescaut* (Všetička, 2012, s. 70–79). S Hrubínovou poémou a Nezvalovou básnickou hrou

⁶ Novodobý notový přepis písně uvádí Historická antologie hudby v českých zemích (do cca 1530), ed. Jaromír Černý et alii, Praha, KLP 2005, s. 125–127.

je posléze *Závišova píseň* spjata také tematicky, neboť všechna tři díla pojednávají o lásce, navíc o nenaplněné lásce. *Závišova píseň* se od všech uvedených děl odlišuje svým výsostným postavením – je to jedno z prvních děl v českém písemnictví, v němž její tvůrce uplatnil triadické zásady.

Literatura

- BIEDERMANN, H. (2008). *Lexikon symbolů*. Praha: Beta.
- ČERNÝ, V. (1948). *Staročeská milostná lyrika*. Praha: Družstevní práce.
- FEIFALIK, J. (1862). Altteichische Leiche, Lieder und Sprüche des XIV. und XV. Jahrhunderts. *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften* 39. Wien.
- HAŠKOVEC, P. M. (1920). O písni Závišově. In M. Hýsek a J. Jakubec (eds.), *Z dějin české literatury (Sborník statí věnovaný Jaroslavu Vlčkovi k šedesátinám)*. Praha: Jan Laichter.
- HUTTER, J. (1959). Závišova milostná píseň. *Časopis Národního musea* 78, oddíl věd společenských, 141–165.
- KOLÁR, J. a PRAŽÁK, E. (eds.) (1982). *Barvy všechny*. Praha: Čs. spisovatel.
- KOPECKÝ, M. (ed.) (1983). *Zbav mě mé tesknosti*. Brno: Blok.
- LEHÁR, J. (1989). Závišova píseň jako problém textologický a interpretační. *Listy filologické*, 112.
- LEHÁR, J. (ed.) (1990). *Česká středověká lyrika*. Praha: Vyšehrad.
- MUŽÍK, F. (1965). Závišova píseň. *Sborník prací Filosofické fakulty brněnské university* 14, *Rada uměnovědná*, 167–181.
- NEJEDLÝ, Z. (1905). Mistr Záviš. *Český časopis historický*, 11, 427–430.
- NEJEDLÝ, Z. (1954). *Dějiny husitského zpěvu 1*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd.
- STANOVSKÁ, S. a KERN, M. (2013). *Staročeské a německé milostné básnictví vrcholného středověku*. Brno: Masarykova univerzita.
- TROST, P. (1995). *Studie o jazycích a literatuře*. Praha: Torst.
- TRUHLÁŘ, J. (1885). Zlomek Závišovy písně mnichovský. *Časopis Musea Království českého* 59.
- VILIKOVSKÝ, J. (ed.) (1940). *Staročeská lyrika*. Praha: Melantrich.
- VLHOVÁ-WÖRNER, H. (2007). Záviš, autor liturgické poezie 14. století. *Hudební věda* 44.
- VŠETIČKA, F. (1992). *Komenský básník*. Brno: Collegium lucis.
- VŠETIČKA, F. (2012). *Celistvost celku*. Olomouc: Fontána.
- VŠETIČKA, F. (2018). *Fenomén formy*. Olomouc: Poznání.
- Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu*. (1957). Praha: Nakladatelství Československé akademie věd.

Český *Protomartyr poenitentiae* a studené vody Vltavy pod Karlovým mostem. Včera a dnes¹

The Czech *Protomartyr poenitentiae* and the cold waters
of the Vltava River under the Charles Bridge. Yesterday and Today

ALEKSANDRA PAJAK-GŁOGIEWICZ

Uniwersytet Opolski
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6538-4848>
E-mail: apajak@uni.opole.pl

PAVEL PANOCH

Univerzita Pardubice
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3206-7555>
E-mail: pavel.panoch@upce.cz

Abstract: This article is devoted to the topic of the martyrdom of St John Nepomucene (before 1350–1393), thrown from the Charles Bridge into the Vltava River. It presents interpretations of this event in older the medieval chronicles, as well as in Baroque legend, created in the circle of patriotically oriented Catholic clergy

¹ Část studie, věnovaná minulosti a současnosti oslav svatojánských slavností NAVALIS,



Bohemistika, 2025 (1) © The Author(s). Published by: Adam Mickiewicz University in Poznań, Open Access article, distributed under the terms of the CC Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

associated with the Prague chapter of St. Vitus (including Bohuslav Balbín). Using selected examples from Baroque St Vitus homiletics, the extraordinary imagery linking the Czech saint with the water element and its associated flora and fauna is analysed. Another aspect is the presentation of the historical tradition and contemporary realisations of the original Baroque *Musica navalis* celebrations with reference to literary representations (e.g. Alois Jirásek). The phenomenon of the Midsummer festival (originally also associated with Saint Norbert), organised by Prague's church communities and traditionally held on the eve of the saint's memorial (15 May) as a manifestation of the cult of the patron saint of all people connected 'with water', is an interesting phenomenon that combines historical tradition with elements of universal pop culture.

Abstrakt: Příspěvek je věnován námětu mučednické smrti sv. Jana Nepomuckého (před rokem 1350–1393), svrženého v důsledku konfliktu mezi církevní hierarchií a světskou mocí z Karlova mostu v Praze do řeky Vltavy. Představuje interpretaci Janovy depontizace v dobových středověkých kronikách a barokní legendě, vzešlé z okruhu vlastenecky orientovaného katolického kléru při pražské svatovítské kapitule (Bohuslav Balbín aj.). Na vybraných příkladech z barokní svatojánské homiletiky předvádí košatou imaginaci, propojující českého světce s vodním živlem a faunou a flórou, pro něj typickými. Dále představuje historickou tradici a současnost specifické, původně barokní, slavnosti *Musica navalis*. Svatojánská festivita, organizovaná pražskými církevními komunitami a tradičně konaná v předvečer světcova svátku jako pocta světci, patronu všech lidí „od vody“, je pozoruhodným fenoménem, který v sobě spojuje historickou tradici a současné prvky univerzální popkultury.

Keywords: St John Nepomucene, the overthrow of John of Nepomuk from the Charles Bridge, the Vltava, cultural symbolism of water, festive *Musica Navalis*

Klíčová slova: svatý Jan Nepomucký, svržení sv. Jana Nepomuckého z Karlova mostu, Vltava, kulturní symbolika vody, slavnost *Musica Navalis*

Pražský gotický most a jeho barokní světec, tak by se *in nuce* dala lakonicky shrnout tenze, která stojí za světově nejproslulejší světeckou legendou, zrozenou z náboženských rozporů zmítajících od 15. do

AV ČR (FJD300562408, květen–červen 2024). Při vzniku článku byly využity zdroje výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie (<https://clb.ucl.cas.cz/>; kd ORJ: 90243). Autorka by také ráda poděkovala organizátorům NAVALIS za pozvání a možnost se zúčastnit oslav, taktéž Vojtěchu Pokornému a Zdeňku Bergmanovi za poskytnutí rozhovorů.

18. století středoevropský „ostrov“ zemí Koruny české. Emblém zřetelně zachovaného jazyka někdejšího generálního vikáře Johánka z Pomuka (před rokem 1350–1393) v sobě koncentruje jádro barvitě barokní legendy proslulého „okrvavělého svědka a nebeského doktora“ (Novotný, 1947, s. 165). Domnělý Janův ostatek sehrál významnou důkaznou roli v procesu Janova svatořečení, úspěšně završeného v roce 1729, a pro barokní Čechii se stal nejen zástupným symbolem svěťce a jeho kultu, ale – jak poznamenal Vít Vlnas – bezmála „úhelným symbolem, novým paládiem celé české země“ (Vlnas, 1991, s. 24). Druhým emblémem, který českého mučedníka nedílně provází a byl bohatě vytěžován v desítkách, či spíše stovkách homiliích a slovesných metafor, jimiž Jana z Pomuku vybavila barokní religiózní literatura a kazatelství (a ve výtvarných ztvárněních jej učinil okamžitě rozeznatelným a mezi osídlenci katolického nebe jedinečným), je motiv světél-záře. Emanace, jež se časem zformovala do pětihvězdného nimbu kolem světcovy hlavy. Barokní hagiografie se při jejich popisu přidržovala zmínek starších autorů, středověkých kronikářů popisujících okolnosti Janovy mučednické smrti. Takto např. Petr Klarifikátor (činný 1382–1406) událost Janovy vraždy zmiňuje ve svém latinském životopisu arcibiskupa Jana z Jenštejna, sepsaném v letech 1400–1402 (Kadlec, 1998). Uvádí, že „ctihodný“ vikář Jan z Pomuku byl pro své mučednictví záhy oslaven zářícími zázraky (clarescentibus miraculis) (Polc a Ryneš, 1972, II. díl, s. 155). Podobně v textu renesanční *Kroniky české* (1541) popisuje její autor Václav Hájek z Libočan, že poté, co nechal král Václav IV. „nočním časem na most pražský vyvésti a svázaného do vody svrci a utopiti [...] té noci i druhé, světla mnohá vidína sú nad tělem jeho ležícím v vodě“ (Hájek z Libočan, 1981, s. 469).

Od začátku 17. století se pak zmínky o světlech, třpytících se ve vodách okolo mrtvého světcova těla a označujících tak jeho svatost, objevují v písemných pramenech a tištěné literatuře čím dál častěji. Samotný motiv jasu, označující skon (případně také místo narození)²

² Kužel nebeské záře osvěcoval také Janův údajný rodný dům v Nepomuku v západních Čechách. Výtvarně tuto událost efektně zachycuje jedna z grafických ilus-

mučedníka víry, je v žánru křesťanské hagiografie spíše ustáleným toposem, než výjimečnou událostí³. Václav Ryneš spojuje okamžik transformace motivu světelné záře v atribut svatojánských hvězd⁴ se skladbou Jiřího Plachého-Fera *Fama Posthuma* (1641), v níž se praví, že po Janově utonutí „hvězdy se na tomto místě třpytící ten svatý poklad ve dne i v noci ukazují, aby se na místo svatých přenesl“ (Polc a Ryneš, 1972, II. díl, s. 69–70). Určitěji spojil staršími letopisci tradovanou tajemnou záři kolem světcova těla s hvězdnou formou až Bohuslav Balbín, který ve své svatojánské legendě (Herold 2021) o svět-lech dovozuje: „...a neváhám takřka nazvat je již hvězdami“ (Balbín, 1940, s. 27). Tázání předního českého historika architektury Václava Ríchtra, zda se „v baroku dospělo od plamenů k hvězdám lidovou poetizací, nebo racionalizací zázraku na odraz hvězd ve vodě, nebo ve výtvarném umění, přihlédně-li se k nevýtvarnosti ohňů planoucích ve vodě“ (Richter, 2001, s. 346), je zodpověditelné jen stěží. Znak pětice hvězd kolem světcovy hlavy rezonuje s charakterem barokní symboliky, tvořené více navzájem se podporujícími a překrývajícími sémantickými vrstvami (viz např. Samek, 1980, 413–424; Horyna, 1997, s. 50). Hvězdný rébus proto odolává (a ani nemůže jinak) všem pokusům o totální a jednoznačnou interpretaci. Znalec české barokní malby Jaromír Neumann viděl úzkou souvislost mezi počtem hvězd

trací, vzniklých podle kreseb Karla Škréty pro spis *Fama Posthuma* (1641). Srov. *Johannes von Nepomuk...*, 1993, s. 198, obrázek vpravo nahoře; s. 101, kat. č. 11 (autor hesla J. Royt). V Balbínově legendě je tento hagiografický topos, předznačující nebeské vyvolence, formulován následovně: „Již při narození Bůh nebeským znamením byl potvrdil svatost a nebeský život svého služebníka. Neboť přejasně jakési plameny líbezného a neškodného světla bylo viděti, jež z nebe se snesly a celý dům, v němž Jan přicházel na svět, oblily, vítané podívané městu skýtajíce...“ (*Čítanka svatojánská...*, 1932, s. 44).

³ Podobná tradovaná nebeská záře označovala rodný dům sv. Karla Boromejského nebo sv. Jana z Boha (*Legenda, její funkce...*, 1992, s. 190).

⁴ K motivu hvězd uplatněném ve *Fama Posthuma* podrobněji: Horáková, 1998, s. 25–29.

a písmen v latinském slově *Tacui* („mlčel jsem“), symbolizujícím světcovu kněžskou mlčenlivost (Neumann, 1971, s. 235–256)⁵.

Badatelé následující generace (mj. Vít Vlnas) pětici hvězd už vnímají spíše jako aluzi na počet Kristových ran na kříži, resp. číselný symbol pravé Kristovy oběti (*Legenda, její funkce...*, 1992, s. 22–24) a ve spojitosti s tradiční hvězdnou mariánskou symbolikou⁶. Motiv pětice šesticípých hvězd, na níž se ustálila podoba svatojánského nimbu⁷, našel bohatý ohlas jak ve výzdobných konceptech efemérních slavobrán při beatifikačních a kanonizačních oslavách, tak v geometrické osnově trvanlivých architektonických realizací. Emblém hvězdy tak ovlivnil půdorysný koncept nejproslulejší světcova svatostánku v Čechách – poutního kostela na Zelené hoře ve Žďáru nad Sázavou, kde měla pěticipá hvězda mj. vyjádřit, že „cisterciáci přišli do Žďáru z Nepomuku, světcova rodiště, před pěti sty léty“ (Neumann, 1969, s. 101)⁸.

Námět Janovy depontizace do vod Vltavy zaujal v ikonografii nejslavnějšího českého martyra od jejích vysledovatelných počátků

⁵ Jan Royt tuto spekulaci, přejatou od Neumanna následně také německým badatelem Franzem Matschem, vyvrátil zjištěním, že spojitost výrazu „*Tacui*“ s počtem svatojánských hvězd se uplatnila až ve výzdobě slavobrán postavených u příležitosti stého výročí Janova svatořečení v roce 1829 (viz Royt, 1993, s. 376–377). Antonín Šorm ovšem uvádí grafickou thesi vzniklou v pražském prostředí roku 1732, na níž jazyk světce „označuje pěti hvězdami, ozdobené nápisem: *Tacui, tj. Mlčel jsem*“ (Šorm, 1925, s. 105).

⁶ Ke kontaminaci nepomucké ikonografie symbolickým repertoárem nepoměrně obsáhlejší a rozvinutější mariánské tematiky vybízel již samotný motiv nepomucké hvězdy, pozoruhodně využitý např. v astrologickém výkladu hvězdné konstelace provázející Janův život od narození až do mučednického skonu, který byl rozvinut ve výzdobě slavnostní architektury při pražské kanonizaci v roce 1729. V té souvislosti se nabízely např. odkazy na výklad Mariina jména jako hvězdy mořské (*stella maris*) či loretánskou invokaci Marie jako „hvězdy jitřní“ (Royt, 1992, s. 27).

⁷ V této podobě nalezneme hvězdnou svatozář na světcově soše z pražského Karlova mostu (1683).

⁸ Srov. průkopnickou starší úvahu Sochor (1938, s. 553–557).

v 17. století jednu ze stěžejních pozic (Matsche, 1971, s. 35–62)⁹. Ve výtvarné prezentaci legendy nacházel uplatnění nejčastěji v pozici doprovodné scény v zadním plánu oltářních obrazů, představujících sv. Jana Nepomuckého jako univerzitního mistra nebo budoucího mučedníka na modlitbách v předtuše své brzké násilné smrti, nebo na podstavcích světcových soch. První výraznější sochařské prepisy této narativně atraktivní látky vznikly na území střední Evropy až po roce 1710¹⁰. Mezi ranými příklady vyniká kamenné sousoší, stojící na břehu řeky Traisen u dolnorakouského kláštera v Lilienfeldu, dílo sochaře Christopha Brandla z roku 1712. Skupina světce se svým mordýrem, usazená na segmentovém náznaku mostního pilíře, vznikla z iniciativy tamního opata Zikmunda Brauna (1695–1716). Inspirací pro všechna následná kompoziční řešení se stala v pořadí dvaadvacátá ilustrace v augšpurském vydání Balbínova zpracování svatojánské legendy z roku 1725 (Balbín, 1725, rytina naproti s. 21). Na mědirytině Johanna Andrease Pfeffela (1674–1748) přehazují katani, vyzbrojení kopími a halapartnami, spoutaného světce přes mostní parapet. Noční charakter scény naznačuje louč v rukou jednoho z pacholků. Pfeffellova grafika pravděpodobně posloužila za volnou předlohu i italské-

⁹ Autor zdůraznil odvozenost většiny plastických zobrazení Nepomuka od Brokova typu mostecké sochy (1683) a za hlavní a závazný zdroj nepomucké ikonografie, krystalizující ve druhé polovině 17. století a prvních desetiletích 18. století, označil rytiny, vytvořené J. A. Pfeffelem pro Balbínův životopis světce ve vydáních z let 1725 a 1729/1730.

¹⁰ Nepočtenost monumentálnějšího zpracování scény Janova svržení z mostu dokládá i skutečnost, že na území dnešního Maďarska, s početnou množinou dochovaných sochařských nepomuckých památníků, jsou zachovány pouze dvě takové skupiny. První z roku 1737 v Kakátu a druhá, vzniklá v roce 1758, ve městě Pápa v západní části země (viz Tüskés a Knapp, 1996, s. 65–96). Z Moravy lze uvést vápencovou skupinu Svržení z mostu ze Žarošic, autorsky hypoteticky připisovanou Janu Jiřímu Schaubbergerovi a kladenou na přelom třicátých a čtyřicátých let 18. století (viz Zemek, 1977, s. 181; Panoch, 2006a, s. 118–119). Dalším moravským příkladem je rozměrná scéna Svržení z mostu na sochařském oltáři sv. Jana Nepomuckého, vytvořená řezbářem Václavem Böhmem v letech 1767–1773 pro kostel sv. Jakuba Většího v Lipníku nad Bečvou (k tomu *Umělecké památky*, 1999, s. 355, obr. 523).

mu sochaři Lorenzu Mattiellimu (1687–1748), který totožný námět výpravně zpracoval v roce 1729 v plastické skupině umístěné v pravé části chóru vídeňského kostela Peterskirche (*Geschichte...*, 1999, kat. č. 234, s. 518–519). Tradiční dějové schéma odehrávající se na kulise mostních oblouků, které vyrůstají nad náznakem vodního živlu s pěticí legendických hvězd na hladině, císařský dvorní umělec obohatil o postavu krále Václava IV., jenž rozhodným gestem ruky dává pochopům pokyn k dokonání Janovy záhuby. Totožné aktéry zachycuje rustikální scéna v kostele v dolnoslezských Duszníkách, která pochází z dvacátých let 18. století (Kalinowski, 1986, s. 282, obr. 368 a 370). Schematicky gestikulující postavy vladaře i jeho zbrojnošů, rozmístěné na oltářním retabulu v podobě mostní kulisy, zde podtrhují *sacrum theatrum* sochařského obrazu. Přesnější redakci Pfeffelova kompozičního vzorce představuje bíle štafirovaná dřevorezba na bočním oltáři v podkrkonošské Jilemnici, jehož fundátorem byla ve třicátých letech 18. století rodina hraběte Aloise z Harrachu (*Umělecké památky...*, 1978, s. 599; Kořán, 1994, s. 219). Zrodem časově shodná je i varianta zachovaná na oltáři farního kostela v polském Jaworu, kde je český prvomučedník zpovědního tajemství zvěčněný v apoteóze na nástavci oltáře (Kalinowski, 1986, s. 282). Působivou kompoziční inovací tématu prezentuje exteriérové sousoší sv. Jana Nepomuckého z mostu v Trutnově, vytvořené v roce 1728. Ze spodní etáže podstavce v podobě zalomené zídky odkazující na parapet gotického Karlova mostu, vyrůstá rám ve formě otevřené tumby s Janovým tělem střezným dvojicí lvů¹¹. Vrcholová skupina je složena ze dvou klečících biřiců, kteří vyzvedávají světce na modlitbách. Legendická snaha o jeho svržení se tak paradoxním dějovým přesmykem mění v cestu vzhůru na nebesa. Lev měl ve spojitosti s výtvarnou narácí svatojánské legendy podvojně ambivalentní symboliku. Velká kočkovitá šelma, vyobrazená s královskou korunou na hlavě a zuřivě

¹¹ Blízká paralela viz *Johannes von Nepomuk...* 1971, s. 176–177, kat. č. 115, obr. 64. Trup dvouocasého lva s rozevřenou tlamou a s pohledem zvráceným do výše – zvířecí personifikace krále Václava IV. – zde vynáší oltářní mensu, nad níž se vznáší v oblačné apoteóze sv. Jan Nepomucký, kterého andílci slaví velkou korunou.

otevřenou tlamou, jednou – ve stopách barokní katolické legendistiky – představovala aluzi na negativní charakter a hříšnou povahu krále Václava IV., zatímco jindy (např. v alegoriích postavy Čechie, doprovázené u nohou dvouocasým lvem, odkazujícím na tradiční heraldickou reprezentaci Českého království) byla exotická šelma nadána kladnou symbolickou funkcí. Takto – jako strážci tumb s tělem utonulého světce a současně zosobnění martyrové síly (a též nadpřirozené moci) – se pár lvů objevuje na trutnovském sousoší.

Legendická smrt sv. Jana ve vltavských vodách vytvořila pro barokní homiletiku a duchovní literaturu úrodné řečiště pro využití motivicky bohatého potenciálu vodní symboliky¹². Zlonický farář Jan Adam Svoboda osvětlil sudbu vlhké smrti sv. Jana Nepomuckého světcovým nábožným zápalem, a tělesnou schránku utonulého mučedníka přiléhavě nazval „lodí těla svatého“ (Svoboda, 1995, s. 5–6). Matěj Bartys zavedl posluchače svého kázání – proneseného v roce 1729 v Praze – do říše vodní květeny a temné hlubiny řeky Vltavy (viz Kopecký, 1965, s. 578–579). Řeku přitom prezentoval jako úrodný lán, z něhož se svatý Jan pozvedl „v obzvláštní květ spanilý a líbezný, kterýžto skrze jeho společnost s vodou mohl bych nazvati nymphaeam, tak řečený květ vodní, k rozkoši celému světu“ (Bartys, 1940, s. 17–19). V úhrnu Bartysova líčení vystupoval český mučedník jako „ne kopřiva palčivá, [...] nýbrž [...] růže vsazená nad potoky vod“ (Bartys, 1940, s. 19).

Svržení útrapami tortury zuboženého těla Jana Nepomuckého z pražského Karlova mostu se odehrálo pravděpodobně 20. března 1393 kolem deváté hodiny večerní (Stejskal, 1922, s. 127). Tělo mučedníka bylo nesené v „přilnavě hebkém loži vody dolů po proudu“ (Novotný, 2002, s. 24) až uvízlo na mělčině u levého vltavského břehu v blízkosti cyriackého kostela sv. Kříže. Cyriaci „svaté tělo [...] s nejvyšší úctou z řeky vyzdvihli“ a prozatímne uložili ve svém kostele, „dokud by slavnější hrob v chrámě metropolitním nebyl připraven“

¹² O symbolické raně novověké imaginaci spjaté s tekutým vodním živlem podrobněji Panoch, 2006b, s. 194–202. K nepomucké homiletice s rozvitou vodní metaforikou viz Panoch, 2023, s. 300–304.

(Balbín, 1914, s. 43). Když vyzdvižení mrtvého těla světce z vltavských vod záhy vešlo v obecnou známost „do kostela Svatého Kříže nesmírná síla lidu se nahrnula, aby viděli posvátné tělo, a tak lidem zahájen kult blaženého mučedníka; velebili jeho vytrvalost a statečnost, o přítrž líbali jeho nohy a ruce, do jeho přimluv se doporučeli, posvátného těla uctivě se dotýkali, a nebralo to konce...“ (Balbín, 1914, s. 43).

Zatímco obrazy s námětem vyzdvižení mrtvého těla světce z vltavských vod jsou ikonograficky spíše vzácné a řidké i výskytem¹³ (Kořán, 1968, s. 179–180; Preiss, 1999, s. 93–95) v barokním sochařství se tento syžet pro svou narativní a scénickou náročnost neuplatnil vůbec¹⁴. Za prototyp mladších zobrazení scény nálezu Nepomukova těla platil, jak rozpoznali již badatelé Ivo Kořán a Pavel Preiss, dnes zaniklý obraz namalovaný předním malířem českého baroka Petrem Brandlem v roce 1699 pro řádový kostel křižovníků s červeným srdcem na Starém Městě pražském – chrám sv. Jakuba Většího, k němuž se samotná legendická událost družila. O Brandlově kompozici nás zpravuje rytina Antonína Jana Mansfelda, jež zdobí knížku Štěpána Františka Náchodského *Sancta Curiositas...* (Praha 1707) (Kořán, 1997, s. 193). Trojice rybářů vyzdvihuje před pozadím, tvořeným cyriackým chrámem, světce utonulou tělesnou schránku z mělčiny, kam byla vyplavena, za asistence přihlížejícího křižovníckého opata, který jim kyne rukou. Mučedníkovu hlavu oblévá paprscitá svatozář, na vodní hladině v popředí je rozprostřen věnec pěti hvězd. Námět nálezu těla svatého mučedníka¹⁵ byl také zastoupen v nedochovaném

¹³ Srov. Kořán, 1997, s. 591. S upozorněním na rozměrný obraz Nalezení těla sv. Jana Nepomuckého (asi 2. čtvrtina 18. století) z kostela sv. Anny ve slezské Lubawce.

¹⁴ Výjimku představuje reliéf zobrazující vyzdvižení světce z Vltavy v kostele Narození sv. Jana Křtitele v Jankově (okr. Benešov). Viz *Umělecké památky...*, 1978, s. 567, tam i vyobrazení.

¹⁵ „Iam martyr sanctis“ (už svatým mučedníkem) nazval svého generálního vikáře Jana z Pomuku pražský arcibiskup Jan z Jenštejna již záhy po jeho smrti, a to v písemné stížnosti odevzdané papeži, v níž Jenštejn popsal konflikt mezi církví a státem za panování Václava IV. Viz Polc, 1993, s. 254.

cyklu maleb v ambitu staroměstského kláštera cyriaků, objednaných roku 1703 (Preiss, 1999, s. 93)¹⁶. Rytina pražského grafika Antonína Birkharta z roku 1723 (označená monogramem malíře Jana Ezechie- la Vodňanského, pracujícího ve službách staroměstských křižovníků) představuje mírnou obměnu námětu vynášení světce z Vltavy na břeh (*Johannes von Nepomuk...*, 1971, s. 172–173, kat. č. 100–101). Do pozadí scény – viděné oproti Brandlově kompozici z opačného, tj. levého břehu a proti proudu toku řeky – situuje Karlův most a přidává figuru arcibiskupa, který na břehu vítá bezvládné světce s tělem společně s andělem, jenž se s palmovou ratolestí snáší z nebes¹⁷.

Z dosavadních úvah vyplývá, že místo legendárního nalezení těla pražského mučedníka, řeka Vltava a Karlův most, na němž byla ještě před světcovou kanonizací, 31. srpna 1683, odhalena nejznámější socha budoucího světce, tvoří v svatojánské legendě ústřední body (k nim lze také přidat lokaci světce reprezentativního náhrobku – pražskou katedrálu). Tato místa se stala přirozeným jevištěm pro fenomén, kterým jsou slavnosti MUSICA NAVALIS, jejichž počátky souvisejí s výše zmíněným, ale dnes již neexistujícím klášterem cyriaků a kostelem sv. Kříže, kde se podle legendy měl nacházet první Nepomukův hrob. Vlastní začátky slavnosti „lodní hudby“ jsou v prame- nech zaznamenány již v květnu 1627, kdy souvisely s translatio ostatků sv. Norberta z Magdeburku do Prahy (Pokorný, Mikulec a Blažek, 2023, s. 48). Teprve jejich následné spojení s rostoucím kultem svatého Jana Nepomuckého z nich však vytvořilo nepopiratelný fenomén české kultury¹⁸, *gesamkunstwerk*, který dnes, s trochu jiným charakte-

¹⁶ Preiss uvažuje, že jejich autorem mohl být malíř Jan Ezechiel Vodňanský, jenž v klášterním kostele doloženě maloval fresky.

¹⁷ Tato grafika se ve středoevropském baroku stala předlohou řídce ztvárněného námětu vynášení těla utonulého světce z Vltavy. V zachovalém fondu východočeského barokního malířství se námět objevuje – pokud je nám známo – pouze jednou, a to na dnes značně poničeném obraze z poutního kostela sv. Jana Nepomuckého v Letohradě na Ústeckoorlicku.

¹⁸ Četné popisy slavností lze nalézt v pragensiích Antonína Novotného (2003, s. 135–138; 2005, s. 34–48).

rem a obsahem, láká v rozpuku jara na vltavské břehy a nábřeží deseti-tisíce diváků.

O prvních oslavách na Vltavě (Novák a Mašlanová, 1993, s. 34–35, na základě strahovských análů) se zmiňuje křižovnický letopisec a lexikograf Jan Karel Rohn (1711–1779). Popisuje, že dne 15. května 1715 se konala první festivity, při níž se poutníci zúčastnili odpolední bohoslužby a poté se za doprovodu náboženských zpěvů plavili na vyzdobených lodích ke Karlovu mostu. Svatojánské slavnosti se trvale spojily s Vltavou o čtyři roky později (1719) a až na výjimky se na řece, symbolickém přírodním švu mezi zástavbou Starého Města Pražského a Malé Strany, opakovaly až do konce 18. století (Pokorný, Mikulec a Blažek, 2023, s. 51). Je pozoruhodné, že baroknímu kodifikátorovi legendy Bohuslavu Balbínovi vděčíme za uzákonění 16. května jako dne Nepomukova svátku, který byl od doby kanonizace svatého Jana až do roku 1954 neoddelitelně s ním spojen¹⁹, i když přestal být v roce 1924 státním svátkem. Předcházející květnový den byl rozhodně příznivý pro pořádání tohoto druhu pouliční slavnosti, během níž se do Prahy sjížděly tisíce poutníků. Postupně rozvíjející festivity, soustředěná na březích Vltavy, lákala jak na pestrý hudební program, tak na ohňostroje a v neposlední řadě i na náboženské oslavy.

Několik popisů tohoto jevu lze nalézt zejména v české novodobé próze²⁰. Lze připomenout přinejmenším rozsáhlý román Aloise Jiráska (1851–1930) *Temno*, který vyšel poprvé v roce 1915. Jiráskův text, s podtitulem „historický obraz“, se při čtení bez onoho ideologického

¹⁹ V roce 1954 Jan Nepomucký z českého oficiálního kalendáře zmizel a byl nahrazen svátkem Přemysla (Pokorný, Mikulec a Blažek, 2023, s. 283). V polském církevním kalendáři památka Jana Nepomuckého se slaví 21. května, kvůli tomu, že 16. května je rezervován pro polského světce Andrzeje Bobolu (1591–1657).

²⁰ Kromě Jiráskova *Temna* stojí za to zmínit i další texty, jako jsou povídka *Svatý Jan Nepomucký*, jež je součástí románové kroniky *Rok na vsi* (1903–1904) Aloise a Viléma Mrštíků. Svatojánské slavnosti jsou zmíněny i v románu *Skřivánek* (1912) Jindřicha Šimona Baara, nebo se objevuje v povídce *Svatojánská pout'* (1946) od Jana Čepa. Jejich rozbor je tématem dalšího připravovaného článku.

zatížení, které mu přisuzoval zejména Zdeněk Nejedlý²¹ a po něm další marxisticky zaměřeni badatelé a vykladači otázky českých dějin a národní tradice, stává zajímavou ilustrací „musica navalis“. Jan Nepomucký, příprava jeho svatořečení, je jednou z nejdůležitějších zápletek obsáhlého románu (děj se odehrává mezi lety 1723–1729). Fiktivními hrdiny milostného příběhu, který nemá šťastnou závěrku, jsou dva mladí lidé: pražský měšťan, katolík, Jiří Březina a Helenka Machovcová, dcera myslivce, umístěná do jeho rodiny v rámci boje proti stoupencům učení Jana Husa. Přímých odkazů na „hudbu na lodích“ najdeme v Jiráskově textu hned několik. Nejvýznamnější je v tomto ohledu kapitola XL, která je vlastně synestetickým líčením „musica navalis, musica aquatica“, jak jí pojmenovává jedna z románových postav (Jirásek, 1985, s. 280), čili vodního procesí. Řeka a stojící na ní most tvoří kompoziční sponu tohoto popisu:

Ale most se již hustě naplnil, zvláště po pravém chodníku; u „svatého místa“, označeného křížkem s pěti hvězdami na zábradlí mostu, prudká tlačence. Pražané i sedláci v šerkách, širáky nebo beranice v rukou, selky v pestrých šátcích a sukních drali se k tomu křížku, aby jej políbili. Dál, u sochy, už také plno. Nad pestrotou houfů klečících a modlících se vznášela socha na tu slavnost zvláště vyzdobená (Jirásek, 1985, s. 284).

Vltava v něm hraje nezanedbatelnou roli, neboť vodní zrcadlo zdvojuje prvky přírodní a umělé krajiny a slouží jako *sui generis* pozadí líčení spisovatele, jenž je znám tím, že bohatě využíval barevnou symboliku (viz Zura, 2006), zde ještě kontaminovanou vodní metaforikou:

Zářivý sloup, odlesk slunce už se chýlícího, jenž se třásl po hladině řeky a hluboko do ní prošlehoval jako plamenný meč, se krátil. Stíny stromů u protějšího břehu temněly ještě víc a rostly dál po řece. Kostel sv. Víta, královský hrad stály už šeděmodravě zamženy na pozadí do běla vyzářené oblohy. V zástupech u řeky i na mostě dlouho již čekajících neklid; všude hlučnější hovor a šum. Pojednou v nich náraz škublo, náraz se zvlínily (Jirásek, 1985, s. 286).

²¹ Pokus o reinterpretaci Jiráskova díla přináší např. článek Alexandra Sticha, *Kopací míč, Alois Jirásek* (Stich, 1995), viz sborník *Alois Jirásek dnes* (2000), kde je obsažena studie Františka Kautmana *Nejedlý versus Jirásek* (Kautman, 2000, s. 13–18).

Světla na mostě, dosud v denním světle bledá, jasněla, zářivěla, barevné koule se rozhořely a dole na lodích zaplanuly pohodně, jejichž zarděla zář trásla se ve vlnách řeky (Jirásek, 1985, s. 289).

Další obraz kapitoly, který je vlastně popisem některých z prvních Navalis, vychází z kontrastu živlů spojovaných s Janem Nepomuckým, a to světla a vody, nad níž se odráží slavnostní hudba:

Zvonový hláhol nesl se nad Vltavou, zčásti už stíny ztemnělou, zčásti ještě svítící v proudivém, míhavém, mokřím lesku a pablescích vln (Jirásek, 1985, s. 287).

Čtenář vnímá slavnost většinou Heleniným prostřednictvím (její postava funguje jako fokalizátor), to znamená z úhlu pohledu někoho, komu je cizí katolická zbožnost („*Zapomněla, že jsou to římské litanie*“ [Jirásek, 1985, s. 288]), která jí přitahuje a okouzluje působením na všechny smysly. Díky tomu autor může převypřávit legendu související se shozením světcova těla do Vltavy a uvést popis údajných světél na hladině řeky, a navázat tak na barokní Balbínovo zpracování příběhu:

[...] slyšela však [Helenka] o něm celou historii od Šantrůčkové, horlivě, zaníceně vykládající, jak padaly hvězdy, když támhle z mostu shodili sv. Jana, a jak mu svítily nad hlavou, když jeho mrtvola plavala tady po řece, a jak se támhle dál, no, co ten klášter cyriáků stojí, u břehu zastavila, jak ji klášterníci ve svém kostele pochovali, tam že byl první hrob sv. Jana, a ten hrob že vydával líbeznou vůni, to že byl první zázrak, a že i pak, když sv. Jana pochovali v kostele sv. Víta, že vonělo v kostele u cyriáků, u toho oltáře, který postavili nad prvním hrobem sv. Jana, a jistě, ještě dnes, kdo se tam pobožně modlí, ucítí takovou líbeznou vůni, ona že to může říct, že tam vždycky, když se tam modlila, cítila, jako by tam byly kytky fialek (Jirásek, 1985, s. 286).

Lze na tomto místě připomenout, že Jirásek, a to nikoli pouze v této kapitole, připomíná také historickou postavu skladatele Šimona Brixioho²² (1693–1753), jenž stál na začátku „hudby na lodích“. Jeho

²² Jeho syn František X. Brixí (1732–1771), také hudební skladatel, pokračoval v otcových šlépějích a spolupracoval v letech 1758, 1760, 1763 s cyriaky během Navalis (Trola, 1929, s. 130–131).

postava je znázorněna i na jedné z ilustrací Adolfa Kašpara (1877–1934), které po léta doprovázely vydání Jiráskova románu.

Vrátíme-li se k historickému pozadí *musica navalis*, stojí za zmínku, že v poslední třetině 19. století se tisíce poutníků staly také chtivým publikem pro organizátory různých světských oslav, které měly formovat rodící se moderní českou národní identitu. Příkladem je 15. květen 1868, kdy měl být položen základní kámen Národního divadla. Motivace, které tehdy přilákaly do Prahy davy oděné do lidových krojů obyvatel českých a moravských měst, se odrážejí v reklamě na propagaci železničních jízdenek, kde je název SVATO-JAN-SKÉ SLAVNOSTÍ vyveden majuskulí a druhá příležitost, zahájení stavby divadla, drobným písmem (Pokorný, Mikulec a Blažek, 2023, s. 212).

Slavnostní oslavy svatojánského oktávu, které začaly v barokní době, poznamenané vnějšími a ideologickými okolnostmi²³, v jejichž předvečer se konala MUSICA NAVALIS, byly definitivně zapomenuty po nástupu komunistů k moci v roce 1948. Přísně náboženské oslavy ke cti svatého Jana se do ulic staré Prahy vrátily již v roce 1990, ale jejich ústředním prvkem bylo tehdy pouze procesí k soše světce po mši, konané v hradčanské katedrále. NAVALIS se v květnu s velkou pompou vrací na Vltavu až v roce 2009, kdy bylo 280. výročí kanonizace sv. Jana Nepomuckého. Stalo se tak z iniciativy a za finanční podpory Zdeňka Bergmana, majitele společnosti pořádající plavby po Vltavě. Ten koncem devadesátých let 20. století s otevřením svého podniku Pražské Benátky, v roce 2007 pak Muzea Karlova mostu, objevil, jak sám zdůrazňuje, zvláštní *genius loci*, který obklopuje tuto část pražského nábřeží v blízkosti nejslavnějšího z pražských mostů²⁴.

²³ Jeden příklad z mnoha je např. nepodepsaný článek v antiklerikální „Volné myšlence“, v němž si autor stěžuje na vysoké finanční náklady spojené se slavností (*Historie...*, 1919).

²⁴ V rozhovoru, který byl poskytnut 14. května 2024, během benátsko-neretvanského odpoledne, Z. Bergman hovořil o nelehkých začátcích festivalu, neskrýval i své náboženské pohnutky a evangelizační myšlenku, která za ním stojí.

Stejně jako jejich předchůdci mají organizátoři a iniciátoři obnovy tradice starých slavností ambici spojit obě sféry, náboženství a zábavu, sakrální a profánní prostor, aniž by zapomněli na jejich barokní původ, jak dokládá např. plakát letošního ročníku NAVALIS²⁵, kterému graficky dominuje loď *Bissona Praga Nepomuceno*. Na jejím čele je socha jednoho ze čtyř benátských patronů (loď byla darována Benátkám, ale vrací se na Vltavu, aby se zúčastnila regaty, která se koná v rámci slavností).

Onu druhou, lidovější část festivity lze spojit se zábavou 14. května, tedy s odpolednem na náplavce u Hergetovy cihelny, kde mohou turisté (spíše než poutníci) vidět vystoupení folklorních souborů, ochutnat regionální jídla a nápoje nebo – jako tomu bylo loni – zhlédnout prezentaci benátských masek nebo se zdarma projet lodí po Vltavě. Odkaz na vymoženosti a benefity, které měly zejména v 19. století přilákat poutníky do Prahy (např. zmíněné jízdenky na vlak), víno a pivo tekoucí v onen den zdarma z pražských kašen, najdeme v podobě poukázek i dnes. Jejich dvojjazyčný obsah naznačuje, že jsou určeny cizojazyčným návštěvníkům, kteří přijíždějí do Prahy, a že NAVALIS se chce stát turistickou značkou²⁶, lákající potenciální zákazníky k řece, na vodní projížďky a obecně ke konzumaci turistických kratochvílí.

Tento zábavný úvod v předvečer hlavních oslav, který je součástí profánní sféry, ustupuje druhý den sfěře sakrální, jejímiž klíčovými momenty jsou:

1. Žehnání koním a jezdcům před Arcibiskupským palácem, které má odkazovat na skutečnost, že kdysi velká část příchozích do hlavního města byli obyvatelé venkova, ale zároveň se díky pestré scénérii, kterou tvoří krásné kroje, stává reklamou např. na Jízdu králů, která je zapsána na Seznamu světového dědictví UNESCO;

²⁵ Tento plakát, jak i předchozí, a další podklady lze nalézt na webu slavností: <https://www.navalis.cz/>

²⁶ Jan Nepomucký obdobnou roli – jak se zdá – hraje i na polsko-českém pohraničí, kde se často stává patronem přeshraničních projektů (Marek, 2023, s. 109–110).

2. Ústřední bod programu – slavnostní mše v katedrále sv. Víta, Václava a Vojtěcha – v dómě, který po staletí přitahoval ctitele sv. Jana Nepomuckého, protože obsahoval světcův zprvu jen skromně ozdobený hrob a později po svatořečení monumentální reprezentativní památník ze stříbra (1733–1736), instalovaný v chóru katedrály; loňská homilie, kterou pronesl arcibiskup Jan Graubner, obsahovala v úvodních slovech zdůraznění, že pražský prvomučedník zpovědního tajemství je nesporně celosvětově nejslavnějším Čechem;
3. Procesí s mučednickovými relikviemi, které se dnes prodírá davy turistů k soše na Karlově mostě, při němž se zpívají chvalozpěvy ke cti světce a mariánské písně. Poutníci, vybaveni rozdanými plastovými větvičkami symbolizujícími Nepomukovo umučení, mohou využít připravené organizátory zpěvníky; po krátké bohoslužbě u sochy a mřížky, symbolizující místo deponizace, se průvod vydává do kostela křížovníků s červenou hvězdou, kde sakrální část oslav končí;
4. Posledním prvkem je festival světla – vody – zvuku, který se odehrává přímo na hladině Vltavy a který z nábřeží, bulvárů a obou mostů sledují desetitisíce turistů – dnes spíše zahraničních. I v této části chtějí organizátoři vyzdvihnout emblémy spojené s Nepomukovou legendou; na pilířích Karlova mostu jsou v podobě mappingu zobrazeny hvězdy; shození mučednickova těla z mostu alegoricky napodobuje seskok pěti hvězdnými neony okrášlených parašutistů na hladinu řeky. Atrakcemi, které má přilákat ještě větší masy diváků, jsou koupel otužilců ve vodách Vltavy nebo vizuálně velmi poutavá regata historických lodí, jejíž vítězové obdrží skleněný pohár s podobiznou světce. Na odlišnou cílovou skupinu publika je zaměřený koncert, jehož hudební program se každý rok mění²⁷.

²⁷ I v tomto případě organizátoři buď připomínají díla starších mistrů (např. v roce 2015 zazněla hudba Jana Jakuba Ryby, buď se objevují nové skladby. Od roku 2016 začala spolupráce s oceňovaným hudebním skladatelem Kryštofem Markem, který pro NAVALIS složil mj. *Mysterium sv. Jana Nepomuckého* (2016), vokálně instrumentální dílo *T.A.C.U.I* (2017), symfonii *Venetiae Sancti Ioannis Nepomuceni* (2018), *Modlitbu sv. Jana Nepomuckého za uzdravení světa* (2019).

V dřívějších ročnících oslavy končil velký ohňostroj, rovněž navazující na barokní tradici iluminací.

Oba dva tazatelé, s nimiž jsem měla možnost během loňských NAVALIS hovořit, Vojtěch Pokorný – předseda Svatojánského spolku a již zmíněný Zdeněk Bergman, zdůrazňují, že chtějí oživit starou barokní tradici, která má – po letech, kdy byla ve 20. století vymazána z povědomí veřejnosti, – díky kombinaci moderních technologických prostředků, marketingových strategií a celosvětovému uznání hlavní postavy šanci natrvalo se usadit v kalendáři nejvýznamnějších pražských festivalů a pouličních akcí.

Literatura

- Alois Jirásek dnes. *Sborník přednášek z literárně vědného semináře konaného 24–26. května 1996 v Hronově*. (2000). Hronov: Občanské sdružení Kruh.
- BALBÍN, Bohuslav. (1914). *Život svatého Jana Nepomuckého, pražského chrámu metropolitního u sv. Víta kanovníka, kněze a mučedníka*, přeložil P. Alfons Sauer. Stará Říše: Antonín Ludvík Stříž.
- BALBÍN, Bohuslav. (1940). *Život svatého Jana Nepomuckého*, ed. Josef Vašica. Praha: Ladislav Kuncíř.
- BALBINO, Bohuslav. (1725). *Vita B. Joannis Nepomuceni martyris...* Augsburg: Augustae Vindelicorum.
- BARTYS, Matěj. (1940). *Praha rozkoše zahrada. Kázání svatojánské*, ed. Vilém Bitnar. Praha: Edice Jitra.
- Čítanka svatojánská I. *Náboženská osobnost sv. Jana Nepomuckého. Výbor z české literatury XIV. až XX. věku*. (1932). Z latiny přeložili Alfons Sauer a Antonín Stříž, ed. Vilém Bitnar. Praha: Dědictví sv. Jana Nepomuckého.
- Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Barock (Band 4.)* (1999), ed. Hellmut Lorenz. München: Prestel Verlag.
- HÁJEK Z LIBOČAN, Václav. (1981). *Kronika česká*, ed. Jaroslav Kolár. Praha: Odeon.
- HEROLD, Miroslav. (2021). Ohlasy Balbínova „Života svatého Jana Nepomuckého“. Geneze Balbínovy reprezentativní svatojánské legendy. In *BB 400. Ó kráso Země české, vlastenče náš!*, eds. Kateřina Bobková Valentová, Jiří M. Havlík, Karel Viták. Klatovy: Městská knihovna Klatovy, 83–95.
- Historie klerikální slavnosti svatojánské v Praze*. (1919). Volná myšlenka, 4, 11.5.
- HORÁKOVÁ, Michaela. (1998). Ke genezi obrazu Jana Nepomuckého v české hromilectví, *Sborník prací FF Brněnské univerzity. Studia minora facultatis philosophicae universitatis Brunensis*, V(1), 25–29.

HORYNA, Mojmír. (1997). Geometrická osnova poutního areálu sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře u Žďáru nad Sázavou, její struktura a ideový základ. In *Zelená hora u Žďáru nad Sázavou. Příspěvky k dějinám a obnově poutního místa* (Příloha časopisu „Zprávy památkové péče“, roč. LVII), 46–54.

JIRÁSEK, Alois. (1985). *Temno. Historický obraz*. Praha: Československý spisovatel.

Johannes von Nepomuk 1393 / 1993 (kat. výst.). (1993). Reinhold Baumstark, Johanna von Herzogenberg, Peter Volk (eds.). München: Bayerisches Nationalmuseum.

Johannes von Nepomuk. Anlässlich der 250. Wiederkehr der Seligsprechung des Johannes von Nepomuk. (1971), eds. Johanna von Herzogenberg, Franz Matsche. Passau: Verlag Passavia.

KADLEC, Jaroslav. (1998). Petr Klarifikátor – duchovní vůdce a životopisec arcibiskupa Jana z Jenštejna. *Sborník Katolické teologické fakulty vydáný v roce 650. výročí založení Univerzity Karlovy*, 101–150.

KALINOWSKI, Konstanty. (1986). *Rzeźba barokowa na Śląsku*. Warszawa: PWN.

KAUTMAN, František. (2000). *Nejedlý versus Jirásek*. In *Alois Jirásek dnes...* Hronov: Občanské sdružení Kruh, 13–18.

KOPECKÝ, Milan. (1965). Cyrilometodějská tradice v starší české literatuře. In *Magna Moravia*. Praha: SPN.

KOŘÁN, Ivo. (1968). Cyriacký chrám sv. Kříže v baroku. *Umění*, XVI(2), 173–195.

KOŘÁN, Ivo. (1994). Na okraj nepomuckenské literatury roku 1993. *Umění*, XLII(3), 211–221.

KOŘÁN, Ivo. (1997). Neznámá veduta Prahy z druhé čtvrtiny 17. století. *Umění*, XLV, 591.

Legenda, její funkce a zobrazení. III. Legenda jako slovesný útvar a výtvarná inspirace (vztah slova a obrazu k legendě). (1992), eds. Jiří K. Kroupa, Martin Svatoš, Michal Šroněk. Praha: Ústav pro klasická studia ČSAV.

MAREK, Aneta. (2023). *Święty Jan Nepomucen, jego kult i związki z ziemią kłodzką*. Pelplin: Bernardinum.

MATSCHKE, Franz. (1971). Die Darstellungen des Johannes von Nepomuk in der barocken Kunst. Form, Inhalt und Bedeutung. In Johanna von Herzogenberg, Franz Matsche (eds.), *Johannes von Nepomuk anlässlich der 250. Wiederkehr der Seligsprechung des Johannes von Nepomuk* (kat. výst.). Passau: Verlag Passavia.

NEUMANN, Jaromír. (1969). *Český barok*. Praha: Odeon.

NEUMANN, Jaromír. (1971). Ideový koncept poutního kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře. Poznámky k ikonologickému rozboru. *Sborník prací FF Brněnské univerzity F 14–15*, 235–256.

NOVÁK, Vladimír a MAŠLANOVÁ Ludmila. (1993). *Musicae navales Pragenses*. Praha: Národní knihovna.

NOVOTNÝ, Antonín. (1947). *Z Prahy dozrívajícího baroka 1730–1740*. Praha: Atlas.

NOVOTNÝ, Antonín. (2002). *U staropražských cyriaků čili Kronika zaniklého kláštera*. Praha: Bystrov a synové.

NOVOTNÝ, Antonín. (2003). *Zle, matičko zle čili Praha 1741–1757*, kniha druhá. Praha: Vladimír Bystrov.

NOVOTNÝ, Antonín. (2005). *Praha od A do Z v letech 1820–1850*, kniha druhá. Praha: Vladimír Bystrov.

PANOCH, Pavel. (2006a). *Nepomucká sousoší v Olomouci a v Žarošicích a jejich východočeské paralely. Příspěvek k poznání barokního sochařství na Moravě*. Theatrum historiae 1. Sborník prací Katedry historických věd FF Univerzity Pardubice.

PANOCH, Pavel. (2006b). Voda, loď, ryba: k ikonografii «mokrého» světa v českém baroku. *Historický obzor*, 17(9–10), 194–202.

PANOCH, Pavel. (2023). Ne kopřiva, ale svatý mezi rybami. Svatojánská kaple v Běstvině: pokus o interpretaci. In Milena Lenderová, Vítězslav Prchal (eds.), *Aquila fecit. Kolegové, žáci a přátelé k životnímu jubileu Petra Vorla*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 300–304.

POKORNÝ, Vojtěch, MIKULEC, Jiří a BLAŽEK, Petr. (2023). *Musica navalis. Dějiny slavností a kultu sv. Jana Nepomuckého*. Praha: Svatojánský spolek.

POLC, Jan a RYNEŠ, Václav. (1972). *Svatý Jan Nepomucký, II. Úcta*. Řím: Křesťanská akademie.

POLC, Jaroslav V. (1993). *Svatý Jan Nepomucký*. Praha: Zvon.

PREISS, Pavel. (1999). *František Karel Palko. Život a dílo malíře sklonku středoevropského baroka a jeho bratra Františka Antonína Palka*. Praha: Národní galerie.

RICHTER, Václav. (2001). Santiniho plány pro kostel na Zelené Hoře u Žďáru. In Zdeněk Kudělka, Bohumil Samek (eds.), *Umění a svět. Studie z teorie a dějin umění*. Praha: Academia.

ROYT, Jan. (1992). Skřivan a paládium. In Jiří K. Kroupa, Martin Svatoš, Michal Šroněk (eds.), *Legenda, její funkce a zobrazení III*. Praha: Ústav pro klasická studia ČSAV, 24–30.

ROYT, Jan (1993). Ikonografie svatého Jana Nepomuckého. *Zprávy památkové péče*, LIII, 376–377.

SAMEK, Jan. (1980). «Koncepty» w sztuce baroku. *Biuletyn Historii Sztuki*, XLII(3–4), 413–424.

SOCHOR, Stanislav. (1938). K symbolismu barokní architektury. *Umění (Štencovo)*, XI, 553–557.

STEJSKAL, František. (1922). *Svatý Jan Nepomucký I.–II*. Praha: Dědictví sv. Jana Nepomuckého.

STICH, Alexandr. (1995). Kopací míč, Alois Jirásek. *Literární noviny*, VI(13), 30. března, s. 1 a 6. Dostupné z: <https://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Lit-NIII/6.1995/13/1.png> [31.5.2024].

SVOBODA, Jan Adam. (1995). *Nový křížovník s červeným srdcem a nový mučedník od prolité v srdci krve Svatý Jan Nepomucký. Barokní kázání zlonického děkana z roku 1736*, ed. Miloš Sládek. Kladno: Okresní úřad.

ŠORM, Antonín. (1925). Sv. Antonín Paduánský a sv. Jan Nepomucký. In Antonín Šorm, Sborník úcty sv. Antonína Paduánského v českých zemích. Praha: Antonín Šorm, 102–106.

TROLDA, Emil. (1929). Hudba svatojánská. In *Pragensia svatojánská. Sborník statí o kultuře českého baroka*, eds. Vilém Bitnar, Karel Procházka. Praha: Výbor svatojánský.

TÜSKÉS, Gábor a KNAPP, Éva. (1996). Volksfrömmigkeit in Ungarn: *Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturgeschichte* (Quellen und Forschungen zur europäischen Ethnologie). Dettelbach: J.H. Röhl.

Umělecké památky Čech I (A/J). (1978), ed. Emanuel Poche. Praha: Academia.

Umělecké památky Moravy a Slezska, II, J/N (1999), ed. Bohumil Samek. Praha: Academia.

VLNAS, Vít. (1991). «Jazyk» Jana Nepomuckého. *Dějiny a současnost*, XIII(4), 20–26.

ZEMEK, Metoděj. (1977). *Jižní Morava*. Praha: Orbis.

ZURA, Anna. (2006). *Konceptualizacja nazw barw w «Krzyżakach» Henryka Sienkiewicza i «Proti všem» Alojzego Jiráska*. Ostrava: Ostravská univerzita.

Strategies and dominants: a hundred years with Josef Švejk

BOHUMIL FOŘT

Masarykova univerzita, Brno

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9675-9270>

E-mail: 7103@mail.muni.cz

Abstract: It is obvious that Hašek's *Fateful Adventures of the Good Soldier Švejk during the World War* (1921–1923) is centred around its main character – Josef Švejk. This study departs from the traditional interpretive model that mimeticizes Švejk and makes him part of the “Czech myth” and attempts to analyze this character as the central point of the narrative-semiotic build of the entire novel. Therefore, the study defines three principles based on the functions of Švejk as a character and his functions, physical, verbal and semantic, and shows how through these principles is essentially involved in this construction.

Keywords: Jaroslav Hašek, Josef Švejk, Czech literary, construction of novel, thematization, semantic

Discussions of Jaroslav Hašek's *Fateful Adventures of the Good Soldier Schweik during the World War* (1921–1923) are many and many will surely follow, both in the professional and laic literary

space. The genre classification of the work, its role as a national cultural phenomenon, the circumstances of its creation, as well as speculations about the possible continuation of the torso arouse the undying interest of expert and amateur researchers involved in the investigation of Hašek's work in general and in the good soldier Švejk in particular.

Undoubtedly, majority of these just mentioned discussions have a common central topic that is impossible to ignore – the book's protagonist, Josef Švejk. Yet, there is a cardinal question connected with the book's main character that has to be asked: Who really is Josef Švejk? There is no point in listing all the existing answers, which cover the whole range from the schematizing theoretical view of Švejk as a literary character – a specific subject with specific functions for the novel, on the one side of the scale, to the mimetic view of Švejk as a counterpart of a human being, on the other. As such, the latter Švejk has served as an important part of the establishment of the Czech national myth: indeed, souvenirs using Švejk and names of pubs and restaurants referring to this fictional literary figure are clearly meant to attract usually foreign tourists, however, the myth itself lives in Czech households in forms of kitschy plastics, pictures, beer glasses, beer openers and mats and others. The visual form of Švejk is firmly set by the naivistic illustrations of Josef Lada, that accompany books about the hero from the very beginning and form the hero's general and widespread image, picturing him as a chubby man with a wide smile in a misfitting uniform and with the necessary proprieties of a beer-glass full of beer with a top of rich foam and often with a pipe in his mouth. In addition, these artifacts are frequently accompanied by the slogan “Take it easy” (“To chce klid”), which supposedly refers to the nation's nature.

So, who is really Švejk of the novel? Beer drinker and pipe smoker, funny and laughable idiot, uncanny malingerer and war-avoider (pretending to be an idiot), little-big man, *homo ludens* or deontic alien, as he is often classified by readers and scholars? As such, still contributing to the national myth, Švejk usually dwells in a fine line between



a submissive retard and uncanny querulant – a symbol of nation attitude towards oppression, regardless of whether against Austrians (AHE), Germans (WW2) or Soviet Union and their allies (1968–1989).

A common thread in the attempts of defining Švejk is the fact that Švejk himself resists definition on principle: being of uncertain characteristics, being minimally psychologized and maximally unpredictable in his actions. As such, he resists not only the definition, but also the possible association with some dominant human characteristic – anyone he can be and not be at the same time.¹ Therefore, let us try to see the phenomenon of Švejk from a slightly non-traditional point of view.

In this point of view, it can be argued that the hero's actional behaviour is in concordance with verbal behaviour in terms of their effect resulting with joint power to his unpredictability a puzzling image.² Indeed, Švejk seems to be tagged together from mutually incongruent acting qualities: humbleness vs. tease, mockery, obligation vs. rebellion (balancing in the equilibrium “in between” the world of obligatory and of rebellion), subordination vs. superordination, loyalty vs. disloyalty, purposeless and playfulness vs. purposeful acting, stability vs. development and emancipation – these and more others being augmented by the character's switching his role from one extreme to ano-

¹ In his study of the grotesque worlds of Hašek and Kafka, Karel Kosík comments primarily on who Švejk is not, and part of his reasoning in this sense refers to the phenomenon Lubomír Doležel (2003) calls the deontic alien; however, in another of his studies, the same author (2008) shows that Švejk adopts different strategies in relation to the deontic layout of his world (this fact, I hope, in a way supports my argument about the fuzzy dialectical nature of Švejk, which I will discuss later in this study). Sylvie Richterová, pointing out the difficulties with defining Švejk, refers to him as to “a man without qualities” (see Richterová, 1983, p. 127).

² Karel Hausenblas, in his study on character construction in prose texts (1971), speaks in connection with Švejk of the dominance of the verbal characterization of Švejk as a character over the action and analyses this component in detail. I believe that it is not so important which component is more dominant, but rather how they cooperate in the specific construction of this unique character.

ther. Similarly, in the protagonist's verbal behaviour can be detected a mixture of the use of literal meaning vs. common sense, of construction via deconstruction (and *vice versa*) and the use of unpredicted analogies, hyperbole, and irony. These and other result in the stage in which the readers do not know much about his motivation, intentions, preference, purpose and make him as a character ambiguous and therefore sometimes hardly comprehensible. Therefore, I believe, it is time to rethink the possible cause of these results in a more theoretical and systematic way.

The point of view I propose to grasp these phenomena is based on a somewhat heretical assumption (in relation to the Švejk-figure), which does not view Švejk as the centre of the whole novel as a main character, but attributes to him a servant function and considers him a principle of the plot and semantic construction of this specific text. Obviously, the theoretical discussions on the relationship between plot and characters are also numerous and there is also no point in repeating them here – let us only stress here a certain compromise position that emphasizes their complementarity in the production of narrative.

In the case of Hašek's novel, this complementarity is clearly represented by their interdependence – everything happens because Švejk himself is somehow connected to it, there is no agency without Švejk, there is no Švejk without agency. Therefore, let us proclaim Švejk a central narrative principle of the novel. As much as Švejk as a character constantly draws the reader's attention to himself using a variety of means, he is in a position crucial for the realisation of the plot and its development – the plot itself is primarily about Švejk and realized through Švejk. Švejk “carries” the plot, is determined by the plot, he is created to meet the needs of the story, but at the same time he is determined by the motifs and themes of the text's meaning construction. Thus, delimited on the one hand by the plot and on the other by the state of the real world, the other, Švejk is both passively “following” the main storyline and actively implementing episodic events into it, which he mediates through his own narration.

Let us, now, extrapolate, in accordance with contemporary narrative-semiotic investigation, that the narrative principle of Švejk is strongly related to the meaning construction of the whole novel.³ To illustrate, let us quote a passage from the author's preface to the novel:

A GREAT epoch calls for great men. There are modest unrecognized heroes, without Napoleon's glory or his record of achievements. An analysis of their characters would overshadow even the glory of Alexander the Great. To-day, in the streets of Prague, you can come across a man who himself does not realize what his significance is in the history of the great new epoch. Modestly he goes his way, troubling nobody, nor is he himself troubled by journalists applying to him for an interview. If you were to ask him his name, he would answer in a simple and modest tone of voice: "I am Schweik." (Hašek, 1939, p. 5).

I believe that this passage provides an seminal key to the semantics of the whole work: small vs. big man or macrohistory vs. microhistory are possible boundaries for defining the basic semantic principle of the whole work, in which Švejk plays a fundamental role.⁴ However, as much these boundaries seem to be formed by obvious dialectical opposites,⁵ it should be noted that in the case of Švejk it is generally more a kind of *fuzzy dialectics*, whose opposites are not entirely exclusive. It is within this fuzzy dialectics as the basic principle of the meaning construction of Švejk that not only is it difficult to delimit or define Švejk, but this fuzzy dialectic practiced by Švejk is the basic principle of the meaning construction of the entire work: Švejk both follows the road (of the war machinery, the main storyline) and makes

³ It is a matter of fact that narrating Švejk fulfils the main principles of narrativity – as a non-predictable element it constantly surprises, as a controversial element it creates suspension, thus arousing the reader's curiosity; see especially Stenberg, 2001.

⁴ The relationship between the big and the small man, the big and the small history is probably the most frequently mentioned semantic principle of the whole novel, for reference, let us mention here at least the book by Přemysl Blažíček (1991) or the essay by Růžena Grebeníčková (1992).

⁵ This opposition connected with Švejk's has of course not escaped the attention of scholars dealing with Hašek's work – for all, let us mention Milan Jankovič, 1995.

detours, Švejk follows the main storyline but also actively creates episodic digressions, and finally, Švejk both constructs and deconstructs his own fictional world.

If we take together the complementary narrative and semantic principles of Švejk and move into the fictional world of the novel itself, we can attempt to formulate some general principles of the construction of the entire fictional world, in the centre of which dwells Švejk. Simply, these principles are *physical*, *verbal* and *semantic*.

The physical principle, in the sense in which it is defined here, is linked to Švejk's physical movement within the fictional world he inhabits and co-creates. It is based on a fuzzy dialectical opposition between a tour and a detour. The tour in this case is bound to the journey of a largely dehumanised soldier as a member of the herd from conscription to the slaughterhouse, to which he is sent by absolutely detached authorities, while the detour is the individual's wandering in the human world of other individuals, living their "small" lives at the background of the "big" events. In Hašek's novel, there are two such fundamental detours (apart from episodic transitions) – the Budějovice anabasis and the front detour. Both detours are structurally and functionally similar: Švejk physically leaves the tour of the military service and war machinery, which, although not completely disappearing from the fictional world they are relegated from our field of vision, and thus form only a certain type of background for the processes. These detours take place in a specific space between freedom and humiliation. Above all, in the first detour, the reader is shown through Švejk the contrast between the life of the war machinery (macrohistory) and the life on its background (microhistory) – a contrast of two firmly connected and complementary poles. This fuzzy dialectic brings about a fundamental tension which is, of course, to a large extent connected with Švejk himself even in the moments when he does not act – by his narration of episodic plots about individuals outside (but also inside) the war machine (macrohistory).

This contrast thus actually “physically” transfers the individual (Švejk narrates about individuals to whom he himself relates in some way) into the institutional; microhistory thus constantly upsets macrohistory. However, it should be stressed that the two detours are fundamentally different in their meaning for the build of the novel – while the first detour, as mentioned, serves primarily to present individual life outside the war machinery, the second detour, connected with a real battlefield, is essentially human and, paradoxically, its only participant, whom Švejk meets, indirectly causes Švejk’s return to the war machinery, where his life is at stake and it is not lost only by a lucky coincidence. As much as any prediction of a possible continuation of Hašek’s torso is by its nature purely speculative, it is challenging to think about what a possible next detour would look like – would it end in tragedy or would it result in some fundamental choice? As we can see, Švejk’s physical movement through the fictional world has absolutely crucial symbolic potential and as a principle contributes significantly to the basic dialectically based layout of the entire fictional world and its meaning.

The second general principle of the fictional world of the novel based on Švejk is the verbal principle essentially bound to the strategy of forking.⁶ As the name of the principle makes it clear, this time it is not related to Švejk’s physical movement through the fictional world, but to his verbal actions. The notorious beginning of the novel best tells us what I mean here:

“So they’ve killed Ferdinand,” said the charwoman to Mr. Schweik who, having left the army many years before, when a military medical board had declared him to be chronically feeble-minded, earned a livelihood by the sale of dogs — repulsive mongrel monstrosities for whom he forged pedigrees. Apart from this occupation, he was afflicted with rheumatism, and was just rubbing his knees with embrocation.

“Which Ferdinand, Mrs. Muller?” asked Schweik, continuing to massage his knees. “I know two Ferdinands. One of them does jobs for Prusa the chemist, and one

⁶ In a similar vein, Sergio Corduas speaks of the protagonist’s verbalization strategies in his article on possible reinterpretations of Švejk (see Corduas, 1981).

day he drank a bottle of hair oil by mistake; and then there’s Ferdinand Kokoska who goes round collecting manure. They wouldn’t be any great loss, either of ’em.” [...]

There’s some revolvers, Mrs. Muller, that won’t go off, even if you tried till you was dotty. There’s lots like that. But they’re sure to have bought something better than that for the Archduke, and I wouldn’t mind betting, Mrs. Muller, that the man who did it put on his best clothes for the job. You know, it wants a bit of doing to shoot an archduke; it’s not like when a poacher shoots a gamekeeper. You have to find out how to get at him; you can’t reach an important man like that if you’re dressed just anyhow. You have to wear a top hat or else the police’d run you in before you knew where you were. (Hašek, 1939, pp. 9–10).

In the first part of our slightly extensive sample, one of the basic forking strategies of Švejk’s verbal expression is evident – translation. The classic form of this kind of translation is translation from the macroworld to the microworld and vice versa. In this particular case, the pivotal point of translation is the pronoun “us”, by which Mrs Muller understandably means “our member of the ruling family”, while Švejk, similarly understandably, means “our acquaintance”. The tragedy of the main storyline is fundamentally weakened (with the contribution of irony and parody) by Švejk’s addition of two episodic insertions; the macroworld is thus simultaneously “translated” into the microworld, causing a fuzzy dialectical tension essential to the overall meaning construction of the text. Similarly, in the second part of the quotation, Švejk’s nonsensical speculation, this time based on the translation of the microworld into the macroworld using analogy, is both a bolt and a spreader of the two worlds. In any way, translation is not the only, albeit frequent, forking strategy that Švejk employs. Obviously, as much as similarity or analogy embody significant means of the translation, but other forking tactics may rely on association or extrapolation:

So there he is in the truth of God, God grant him eternal glory. He didn’t even wait to be emperor. When I was in the army, a general fell off his horse and killed himself quite peacefully. They wanted to help him back on his horse, get him off, and they’re surprised he’s completely dead. And he was to be promoted to Field Marshal. It happened during a parade of troops. These parades never lead to anything good. There

was a parade in Sarajevo, too. I remember once that I was missing twenty buttons from my uniform during such a parade, and that I was put in a jail for a fortnight for it, and for two days I lay like a lazar, tied up in a goatskin. But there has to be discipline in the army, otherwise nobody would care. Our giant lieutenant Makovec, he always told us: 'Discipline, you stupid boys, must be there, otherwise you'd climb trees like monkeys, but the war will make you human, you stupid fools.' And isn't that true? Imagine a park, let's say in Karlák, and one soldier without discipline in every tree. That's what I've always been most afraid of. (my translation).

It is clear, now, that in Hašek's novel there can be found a variety of formally differentiated forking strategies, however, what they have in common is their functionality. From the point of view of narrative, this functionality primarily consists in disrupting the main storyline by means of episodic interruptions; from the point of view of semantics, it primarily serves to support the overall fuzzy dialectical construction of the text, to demythologise macrohistorical structures, which, by using irony, parody, hyperbolisation and the grotesque, causes a fundamental deconstruction of its fictional-world structures. However, this deconstruction is complemented by a specific construction that replaces the deconstructed parts of the world. The deconstruction of macrohistory is replaced by the construction of microhistory – this fact, of course, contributes to the overall fuzzy dialectic of the entire fictional world.

The last general principle of the meaning construction of the text is the principle that I call semantic. Practically, it consists in a thematization of the basic dialectical tensions of the novel. Specifically, it is the thematization of the opposition of macrohistory and microhistory, the opposition of institutionalized dehumanization embodied by ideology and the war machinery and individual, everyday humanity embodied by the physical and verbal acts of free human beings. It is clear from the previously illustrated that the semantic principle is firmly bound to both preceding principles: it is, to a large extent, determined by them, and in turn itself substantially contributes to their development. Obviously, this omnipresent semantic principle stems from and is supported by particular motifs and strategies creating the general dialectic

tension of the novel – of which the most substantial one can be identified with Švejk himself. Indeed, Švejk and his actions within the fictional world represent the most important active principle for the establishment of this essential semantic structure of the global shape of the whole fictional world.

Let me conclude with a certain metaphor, which is loosely connected to a crucial propriety of Hašek's fictional world – the train that brings soldiers to the war. This train, which carries its helpless passengers like cattle to the slaughterhouse, runs on two tracks. Let us try to connect one rail with macrohistory, ideology, the war machinery, dehumanization, but also with the general story-line, and the other rail can be connected with microhistory, free everyday life, individual humanity, but also with episodic plot digressions. If we do so, it becomes clear that the train that runs on such rails has *de facto* qualities of both kinds, the former because of its purpose and mission, the latter because of its passengers. The final part of this metaphor relates to a classical optical phenomenon, namely the sight of rails seemingly converging in the distance. The question then is whether this optical illusion is also applicable to "our" rails, or whether "our" rails really intersect at a sufficiently distant point. Obviously, if the second possibility were to occur, it would mean a true fusion of this time rigidly dialectical opposites. If we decide to accept this hypothesis, all that remains is speculation, of two kinds. First, what is such an ultimate point at which the fusion of antagonistic opposites occurs? Second, there is the good old speculation arising from the torsion of the whole work – how might the novel have proceeded if the author had been able to complete it? Obviously, the two questions are intrinsically related. It is also clear that the second question has no answer in our real world, while there is only one answer to the first question: such an ultimate point is destruction and death, the end, the nothingness that reconciles frapant opposites. But if we opt for the option that this all is a mere optical illusion, we can continue the metaphor in a different way, by declaring the two rails to be separate but complementary. Then they would represent the two necessary pillars of war, which are

inseparable but not compatible, the eternal opposition of man and society, freedom and slavery, humanity and ideology, microhistory and macrohistory. Either way, the metaphor of the train and the rails has brought us to the final point of our reflections. I hope that it has shown that Hašek's novel is a structure consisting of many layers interwoven with different types of strategies, a structure whose ultimate meaning is deeply human and essentially existential.

Literature

- BLAŽÍČEK, Přemysl. (1991). *Haškův Švejk*. Praha: Československý spisovatel
- CORDUAS, Sergio. (1981). Některé poznámky k možné reinterpretaci Haškova Švejka. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada literárněvědná* 30(28), 19–27
- DOLEŽEL, Lubomír. (2003). *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum.
- DOLEŽEL, Lubomír. (2008). Cesta historie a zacházky dobrého vojáka. In *Studie z české literatury a poetiky*, 84–91.
- GREBENÍČKOVÁ, Růžena. (1992). Rozpaky nad Haškem. In *Literatura a fiktivní světy I*. Praha: Československý spisovatel, 322–336.
- HAŠEK, Jaroslav. (1939). *The Good soldier Schweik*. Harmondsworth: Penguin Books
- HAUSENBLAS, Karel. (1971). K výstavbě postavy v prozaickém textu. In *Výstavba jazykových projevů a styl*. Praha: Universita Karlova, 115–127.
- JANKOVIČ, Milan. (1965). Spor o Švejka? *Literární noviny* 14(44), 1–3.
- KOSÍK, Karel. (2003). Hašek a Kafka neboli groteskní svět. In Michal Příbáň (ed.), *Z dějin českého myšlení o literatuře 3*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 103–112.
- RICHTEROVÁ, Sylvie. (1983). Jasnozřivý génius a jeho slepý prorok. Haškův Dobrý voják Švejk. In *Slova a ticho*, 126–141.
- STERNBERG, Meir. (2001). How Narrativity Makes a Difference. *Narrative*, 9(2), 115–122.

Terror, opór, walka? Pamięć dźwięków II wojny światowej we współczesnej czeskiej prozie

Terror, Resistance, Fight?
The Memory of World War II Sounds in Contemporary Czech Prose

MARCIN FILIPOWICZ

Univerzita Karlova

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1658-8422>

E-mail: marcin.filipowicz@fhs.cuni.cz

Abstract: The article is an attempt at a synthetic presentation of Miloš Doležal's poetic work - from the moment of his debut (collection of poems Podivice, 1995) to the present day (the forthcoming poetry book Česká litanie). The author attempts to describe the main thematic "lines" of this poetry, paying attention to the existential and historical sources of inspiration. The main thesis of the article is that Doležal is primarily interested in that sphere we are used to calling reality - everything verifiable, touchable, visible and real, especially the real stories of people living in the immediate area (Doležal's native Czech-Moravian Highlands), which are presented in these poems. Twentieth-century history and the impact it has on the fate of individuals (with the central figure of Father Josef Toufar, who was murdered by the Communist services), is also an object of reflection for the poet. The last, but not least, component of Doležal's work seems to be his own experience, the fate of his ancestors and immediate family members. The author of the article attempts to answer the



Bohemistika, 2025 (1) © The Author(s). Published by: Adam Mickiewicz University in Poznań, Open Access article, distributed under the terms of the CC Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

question of how life becomes literature – how what is lived and experienced is transformed into poetry by one of the most important contemporary Czech authors.

Abstrakt: Pomimo szeroko zakrojonych badań nad pamięcią II wojny światowej i rosnącego zainteresowania historią dźwięku, pamięć dźwięków II wojny światowej na ziemiach czeskich nie była dotychczas przedmiotem analiz. Niniejszy artykuł wypełnia tę lukę, wykorzystując koncepcję pamięci dźwiękowej w celu zbadania, w jaki sposób współczesna czeska proza przedstawia wojenne dźwięki. Założeniem artykułu jest, że włączanie lub pomijanie zjawisk audialnych w tekstach literackich kształtuje pamięć zbiorową. Analiza wykorzystuje połączenie *sound studies* i literaturoznawstwa. W analizowanym korpusie tekstów na plan pierwszy wysuwa się cisza jako paradoksalny znak dźwiękowy, potwierdzający zdecentralizowany i wielokierunkowy charakter pamięci II wojny światowej. Współczesna czeska proza przedstawia bowiem askultację przedstawicieli różnych grup etnicznych, zamieszkujących miasta oraz obszary wiejskie. Cisza ta jest rzadko przerywana zarówno przez niemiecką dominację dźwiękową, jak i akty czeskiego oporu.

Keywords: sound studies, World War II, sound memory, third-generation literature, Czech literature, soundscape

Słowa kluczowe: studia dźwiękowe, II wojna światowa, pamięć dźwiękowa, literatura trzeciej generacji, literatura czeska, pejzaż dźwiękowy

Pamięć dźwięków II wojny światowej na ziemiach czeskich nie była do tej pory przedmiotem analiz, pomimo iż istnieją obszerne badania poświęcone pamięci tego okresu, a w ostatnim czasie wzrasta również zainteresowanie historią dźwięku. Niniejszy artykuł stanowi próbę wypełnienia tej luki. Do tego celu wykorzystam koncepcję pamięci dźwiękowej (*sound memory*). Będę chciał przyjrzeć się sposobowi, w jaki współczesna czeska proza przedstawia wojenne dźwięki. Przyjmuję, że umieszczenie lub pominięcie w tekstach literackich danych zjawisk audialnych, czyli odbieranych słuchem przez człowieka, jest również rodzajem formowania pamięci zbiorowej. W analizie wykorzystam połączenie założeń nurtu *sound studies* z podejściem literaturoznawczym. Jest to stosunkowo nowa perspektywa, a badacze w dalszym ciągu rozpoznają możliwości jej zastosowania. Połączenie obu ujęć może jednak dostarczyć nowego spojrzenia na kształt czeskiej pamięci zbiorowej.

Pamięć wojny

Na przestrzeni ostatnich dwóch dekad zaobserwować można wzmożone zainteresowanie badaczy historią II wojny światowej na ziemiach czeskich. W pracach na ten temat na plan pierwszy wysuwa się rewizja dotychczasowych czeskojęzycznych narracji historyograficznych oraz podnoszenie unikanych do tej pory tematów, takich jak kolaboracja w nazistowskim reżimie, ambiwalentny stosunek Czechów do Holocaustu, czy też zbrodnie popełnione na Niemcach Sudeckich (Bryant, 2007; Lániček, 2013; Sniegoň, 2014; Hallama, 2020; Majewski, 2021; Janoušek a kol. 2022). W ten rewizyjny trend wpisuje się również współczesna czeska proza. Jak ostatnio zauważyła Anja Tippner, od początku XXI wieku szczególnie nacisk kładzie ona na wspomniane powyżej aspekty wojennej historii (2021, s. 80–82). Warto dodać, że charakterystyczna jest też dla niej dekoncentracja miejsc akcji. Współczesne narracje często są przenoszone z centrum na peryferie, z Pragi do małych miast lub na tereny wiejskie, często także do przyłączonego do Rzeszy Okręgu Sudety (*Sudetentland*). Tworzy to specyficzne laboratorium pamięci, które zestawiając różne doświadczenia wojny, dostarcza czytelnikom zróżnicowanych wyobrażeń o charakterze wojny. Tendencja ta wpisuje się w zjawisko określane mianem pamięci wielokierunkowej (Rothberg, 2009, s. 1–33).

W swojej analizie koncentruję się na tekstach napisanych z perspektywy postpamięci, zdefiniowanej przez Marienne Hirsch jako pamięć drugiego lub trzeciego powojennego pokolenia. Ich przedstawiciele są związani emocjonalnie z tematem wojny, ale opierają swoje wizje artystyczne również na pamięcioznawczych ujęciach teoretycznych i badaniach historycznych. Pozwala to uzyskać inną perspektywę niż bezpośrednia pamięć pierwszego pokolenia (2012). Analiza obejmie zatem najbardziej znane teksty tego nurtu, które publikowane były od początku XXI wieku: Hana Andronikova, *Zvuk slunečních hodin* (2001); Martin Fibiger, *Aussiger* (2004); Jiří Šulc, *Dva proti Říši* (2007); Kateřina Tučková, *Vyhnání Gerty Schnirch* (2009); Alena

Mornštajnová, *Slepá mapa* (2013), *Hana* (2017); Jakuba Katalpa, *Němci* (2014) i *Zuzanin dech* (2021); Kateřina Dubská, *Dcery* (2015) oraz Michal Vrba, *Prak* (2016). Zdecydowałem się także uwzględnić przetłumaczoną na język czeski w 2008 roku powieść *Viditelný svět* (*The Visible World* [2007]) amerykańskiego pisarza i potomka czeskich emigrantów Marka Slouky. Poruszony jest w niej temat kluczowej dla historii Protektoratu Czech i Moraw operacji militarnej *Anthropoid* (zamach na Reinharda Heydricha), co ma istotne znaczenie dla kształtowania czeskiej pamięci zbiorowej i uzasadnia, w moim przekonaniu, objęcie jej przeprowadzaną analizą. Chciałbym zaznaczyć, że kwestii pokoleniowej nie traktuję w sposób esencjalistyczny. Wyobrażenia o wojnie, jakie wyłaniają się z tekstów literackich, mogą być bardziej złożone, niż sugerowałby to prosty model pokoleniowy. Dzieła autorek i autorów przynależnych wiekowo do różnych pokoleń mogą wykazywać znaczne podobieństwa w zakresie pisania o wojnie. Za zasadny uznaję więc model pokolenia rozumianego jako wzorzec, czy też paradygmat kulturowy, ujawniający się w manifestacji postaw etycznych i zastosowanej estetyce (Weigel, 2002, s. 264–277). Dlatego też do analizy włączam publikowane od 1990 roku teksty autorów i autorek, którzy sami doświadczyli wydarzeń wojennych, jednak piszą o nich z prawie półwiecznym dystansem czasowym, w związku z czym ich perspektywa pamięci jest już mocno przefiltrowana przez wiele artefaktów i praktyk dyskursywnych: Zdeněk Šmíd, *Cejch* (1992), Květa Legátová, *Jozova Hanule* (2002), Jiří Berka, *Ve znamení ryb* (2004), Josef Škvorecký, *Obyčejné životy* (2004).

Pamięć dźwięków

Jak już wspominałem, wzrost zainteresowania okresem II wojny światowej zbiega się ze wzmożonym zainteresowaniem dźwiękiem jako nośnikiem pamięci. Wielu badaczy podejmuje ostatnio kwestię roli dźwięków w przywoływaniu wydarzeń z przeszłości. Uznają oni, że dźwięk odgrywa kluczową rolę w sposobie zapamiętywania przede wszystkim wydarzeń traumatycznych. Jest to niewątpliwie związane

ze społeczno-kulturową konstrukcją hałasu, który, rozumiany jako forma terroru, zawsze integralnie związany był z działaniami wojennymi (Bailey, 1996, s. 49–65; Schweighauser, 2006, s. 51–56; Birdsall, 2016, s. 112). Stało się to powszechnym doświadczeniem od I wojny światowej, która zasadniczo różniła się w wymiarze dźwiękowym od dotychczasowych konfliktów. Wojna na skalę przemysłową i z udziałem najnowocześniejszych maszyn stworzyła audialne piekło w postaci wszechogarniającego jazgotu (Corbin, 2019, s. 93). Pojawia się również pogląd, że badanie związku między pamięcią a dźwiękiem jest poniekąd spekulatywne, ale może dostarczać więcej możliwości niż koncentrowanie się na sferze wizualnej (Birdsall, 2016, s. 111–112). Jak zauważa David Toop, dźwięk łączy w sobie trwanie i pole pamięci, które jest poza wzrokiem i dotykiem (2010, s. XV).

Pamięć dźwięków wojny pozostaje wyraźna i trwała, wywołując zarówno reakcje emocjonalne, jak i cielesne. Dlatego też może być głęboko zakorzeniona w pamięci indywidualnej i zbiorowej. Historycy kultury oraz badacze pamięci coraz więcej uwagi poświęcają kwestiom indywidualnych doświadczeń wojennych, co również otwiera nowe pole do badania związków między wojną i dźwiękiem (Damousi, 2017, s. 123). Dzięki tej perspektywie możliwe było zwrócenie uwagi na mniej oczywiste dźwięki II wojny światowej. Wymiar audialny tego okresu obejmuje bowiem nie tylko dźwięki działań militarnych, takich jak bombardowania lub walki na froncie, lecz także dźwięki ludzkiej artykulacji – rozkazy, donosy, szeptane plotki, czy też przemówienia, które często mogły mieć śmiertelne konsekwencje. Jak zauważa Yaron Jean, od czasu dojścia nazistów do władzy głos stał się akustycznym narzędziem wymuszania posłuszeństwa i sprawowania kontroli (2022, s. 149). Ponadto sama wojenna cisza była zjawiskiem zawierającym istotny ładunek semantyczny i podlegającym niezbędnej interpretacji (Damousi, 2017, s. 124–126; Jean, 2022, s. 197–242). Chociaż dźwięki II wojny światowej są coraz częściej badane (Trommler, 2004, s. 65–76; Birdsall, 2012; Tańczuk a Wiczorek, 2018), niezwykle rzadko zdarza się, żeby z perspektywy *sound*

studies poddawać analizie teksty literackie. W tym zakresie znacznie częściej bada się dokumenty osobiste, będące zapisami indywidualnej pamięci niż fikcję literacką stanowiącą część pamięci zbiorowej.

Doświadczenie audialne II wojny światowej było bardzo zróżnicowane. Wojna ta miała bowiem charakter totalny. Oprócz właściwych frontów walki na lądzie, w powietrzu i na morzach istniał również front wewnętrzny w samej Rzeszy oraz na terytoriach okupowanych, obejmujący doświadczenia nalotów, ruchu oporu, terroru czy też obózów zagłady. Jeżeli wziąć pod uwagę fakt, że w samych tylko Niemczech liczba zabitych albo rannych cywilów dorównywała liczbie strat w żołnierzach, można zrozumieć, dlaczego doświadczenie wojenne było wszechobecne. Zatarcie się granic między tymi dwoma frontami wpłynęło również na znaczenie i rozumienie konceptu słuchania, bowiem właśnie percepcja dźwięków dla części ludzi oznaczała możliwość przetrwania (Jean, 2022, s. 197–198).

Pod względem audialnego doświadczania II wojny światowej ziemie czeskie, czy to w Protektoracie, czy też w przyłączonym do Rzeszy Okręgu Sudety, stanowią bardzo specyficzne miejsce na wojennej mapie Europy. Panował tu mianowicie niespotykana gdzie indziej cisza. W pierwszych latach wojny polityka nazistów była bowiem taka, że należy czeski potencjał przemysłowy maksymalnie wykorzystać do produkcji zbrojeniowej, co wymagało zachowania, zwłaszcza w Protektoracie, maksymalnego spokoju. Czesi mieli wprawdzie odczuwać, że siłą dominującą jest III Rzesza, jednak nie można było zastosować wobec nich zbyt wielkiego terroru, żeby nie doprowadzić do eskalacji działań ruchu oporu i potencjalnego wybuchu powstania (Gebhart, 1996, 186–187). Po pierwszym roku wojny w wyniku bezpośrednich represji okupanta zginęło zaledwie kilkunastu Czechów. Gestapo aresztowało kilkaset osób, ale bodaj żadna z nich nie została jeszcze wówczas stracona. Brutalna pacyfikacja czeskich manifestacji patriotycznych w listopadzie 1939 roku spowodowała, że czeskie społeczeństwo nie wychodziło już spontanicznie na ulicę, aby dać wyraz swojej niezgodzie na okupację i w dużej mierze koncentrowało się na indywidualnym przetrwaniu w trudnych warunkach. Jak pisze Piotr

Majewski, do 1942 roku wielu Niemców traktowało przydział do Protektoratu jak „luksusowe wczasy all inclusive”. Życie w Czechach i na Morawach toczyło się jak w czasach najgłębszego pokoju. Nawet stopniowe wyrzucanie czeskich Żydów poza nawias społeczeństwa przebiegało w sposób wyjątkowo spokojny i pozbawiony dźwięków bezpośredniej przemocy aż do momentu przekroczenia bramy ghetta w Terezynie. Do 1942 roku kraj nie doświadczył ani jednego alianckiego nalotu. Do wyjątków należały akty wewnętrznej dywersji czy też ataki na funkcjonariuszy niemieckiego aparatu okupacyjnego (2021, s. 162, 238–239). Po udanym zamachu na Protektora Reinharda Heyndricha i związanej z tym fali terroru czeskie społeczeństwo całkowicie poddało się brutalnej pacyfikacji i zmierzało w kierunku intensywnej kolaboracji z niemieckim okupantem na poziomie indywidualnym i zbiorowym. Do końca wojny bombardowania czeskich ośrodków miejskich zdarzały się sporadycznie, a same walki zbrojne i dźwięki z nimi związane odnoszą się do krótkiego okresu kwietnia i maja 1945 roku z kulminującym i zapisanym dobrze w zbiorowej pamięci momentem Powstania Praskiego.

Powyższy opis dostarcza nam wstępnych wyobrażeń o tym, jakie były i jak mogły być odbierane dźwięki wojny na ziemiach czeskich. Interesować mnie zatem będzie, jakie jej elementy audialne wykorzystuje współczesna czeska proza, a jakie omija. Co z zakresu działań wojennych, ruchu oporu czy też okupacyjnego terroru zostaje za pomocą literackiego konstruowania dźwięków i ich percepcji utrwalone w pamięci zbiorowej?

Sound studies i literatura

Od lat 90. XX wieku w badaniach historycznych obserwuje się wzrost zainteresowania antropologią zmysłów, z którą to dyscypliną wiąże się nurt *sound studies*. Ich celem jest rozwijanie zainteresowania zjawiskami dźwiękowymi i zmysłem słuchu. Ten ostatni był długo ignorowany przez zachodnią kulturę, która jest przede wszystkim wizualna. W ostatnich dekadach dochodzi do coraz częstsze-

sound studies i literaturoznawstwa (Krzyżanowska, 2023; Filipowicz, 2023, s. 640–656), w wyniku czego wypracowane jest narzędzie interpretacji pamięci kulturowej. Badania nad dźwiękiem w kulturze od dawna podkreślały bowiem znaczenie tekstów literackich w zakresie rekonstrukcji dźwięków przeszłości (Smith, 2014, s. 13–22).

Istotne znaczenie ma w tym kontekście termin *soundscape* (pejzaż dźwiękowy), który pochodzi z koncepcji ekologii akustycznej Raymonda Murraya Schafera. Badacz definiuje go jednak dość mgliście i szeroko, ponieważ używa go do oznaczenia jakiegokolwiek wycinka rzeczywistości, w której pojawia się określona sekwencja dźwięków. Tak rozumiany *soundscape* ma składać się z usłyszanych wydarzeń (2012, 7–8). W artykule przyjmuję jednak za Magdaleną Krzyżanowską stosowanie terminu audiosfera. Badaczka w swoim studium na temat kategorii słuchacza w prozie polskiej II połowy XIX wieku postanowiła całkowicie odejść od terminu *soundscape* lub jego polskiego tłumaczenia i konsekwentnie zastąpić go rodzimym terminem audiosfera. Wybór ten jest problematyczny i nieoczywisty, zwłaszcza, że termin *soundscape* stanowi podstawowy termin nurtu *sound studies*. Krzyżanowska przyjmuje jednak, że termin audiosfera konotuje w odróżnieniu od *soundscape* sferyczność i podkreśla okalający charakter zjawisk dźwiękowych. Ponadto można go również odnieść do kategorii czasu (Krzyżanowska, 2023, s. 27–31).

Warto zauważyć, że w swojej klasycznej pracy z 1977 roku *The Tuning of the World* Schafer podkreślił znaczenie fikcji literackiej dla historycznych rekonstrukcji owych wycinków rzeczywistości z sekwencją dźwięków (Akiyama, 2010, s. 55–56). Również Karin Bijsterveld podkreśla znaczenie powieści realistycznych w swoim omówieniu historycznego komponentu projektu Schafera. Według niej powieści są one z niewielu dostępnych nam źródeł wiedzy o audiosferach przeszłości i ich znaczeniu (2008, s. 41; 2013, s. 14). Uznanie powieści za źródło rekonstrukcji historycznych audiosfer pozwala nam przyjąć, że fikcja literacka jest również sama w stanie konstruować wyobrażone historyczne audiosfery i w ten sposób wpływać na pamięć kulturową (Zimpel, 2018, s. 83). Tekstów literackich nie można w tym

kontekście jednak uznać za bezpośrednie źródło wiedzy, lecz za interpretacyjny model historii dźwiękowej. Takie ujęcie otwiera nowe perspektywy dla literaturoznawców, którzy mogą badać nie tyle same historyczne audiosfery i ich percepcję, lecz wyobrażenia i sposoby, za pomocą których są one współcześnie konstruowane i utrwalane w pamięci zbiorowej.

Łączenie *sound studies* z literaturoznawstwem dostarcza jeszcze jednej perspektywy badawczej, a mianowicie analizowania percepcji dźwięku i tego, jak może być ona uwarunkowana przez czas, przestrzeń i emocje. Pojęcia audiosfery nie należy rozumieć wyłącznie w odniesieniu do wytwarzania dźwięków, lecz także uwzględniając sposób ich percepcji (Sterne, 2013, s. 182). W wymiarze fizycznym, dźwięk jest tylko falą ruchu cząsteczek, której znaczenie powstaje w umyśle odbiorcy dopiero po tym, jak owa fala przeniknie do mózgu przez kanały słuchowe i zostanie poddana procesowi nadawania znaczenia. Ten zaś może być uwarunkowany kontekstem historycznym, kulturowym, społecznym lub geograficznym. Dlatego też w ramach *sound studies* nie rozumie się terminu audiosfera wyłącznie jako pojęcia służącego do opisu samych dźwięków, lecz także jako ramę ludzkiej percepcji. Literatura wydaje się być odpowiednim medium do badania subiektywnych i referencyjnych elementów audiosfery. Pozwala bowiem na bardziej kompleksowe rozumienie sposobów odczytywania dźwięków oraz reakcji emocjonalnych, które mogą wywoływać. Teksty literackie można zatem czytać pod kątem interpretacji wyobrażeń o tym, co i w jaki sposób mogło być słyszane przez jednostki i całe zbiorowości, jak owe dźwięki były przez bohaterów odczytywane, jakie było ich oddziaływanie oraz w jaki sposób odzwierciedlały one sposoby angażowania się, poznawania i odbierania świata w danej sytuacji (Bijsterveld, 2015, s. 10).

Dźwięki przeszłości i sposób ich percepcji mogą być zatem źródłem informacji o charakterze danego okresu historycznego. Nasza wiedza o audiosferach przeszłości, przemijających i nieuchwytnych, jest w dużej mierze uzależniona od tekstów, w tym również literackich, w których ludzie opisują to, co słyszeli i co te dźwięki dla nich

znaczyły także w kontekście całej opowieści (Bijsterveld, 2013, s. 14). Postacie literackie nie są jednak wyłącznie biernymi odbiorcami audiosfery, ale także aktywnie uczestniczą w jej tworzeniu. W tym kontekście Philipp Schweighhauser wprowadza pojęcie audiografu (*audiograph*), które definiuje jako technikę nadawania fikcyjnym postaciom i ich ciałom właściwości akustycznych zaprojektowanych w celu pozycjonowania postaci względem faktów i praktyk społecznych tworzących zamieszkiwany przez nie fikcyjny świat. W ten sposób są tworzone profile akustyczne (*acoustic profile*) postaci (2002, s. 94).

Warto jeszcze w tym miejscu przywołać kategorię toposu akustycznego, który jest pochodną obu wyżej wymienionych elementów konstrukcji tekstu, a mianowicie przypisania dźwięków tworzących daną audiosferę, w tym również dźwięków tworzonych przez profile akustyczne fikcyjnych postaci, do określonej przestrzeni literackiej i następnego przefiltrowania tego toposu przez świadomość askultatora (narratora lub bohatera). Zgodnie z propozycją terminologiczną Melby Cuddy-Keane chodzi o podmiot, za pośrednictwem którego czytelnik zapoznaje się z dźwiękami świata przedstawionego (2005, s. 382–98).¹ W ten sposób audiosfera konceptualizowana jest jako semantyczna jednostka tekstu i stanowi przedmiot interpretacji. Bijsterveld wyróżnia cztery podstawowe toposy akustyczne – dźwięk natrętny, dźwięk sensacyjny, dźwięk komfortowy oraz dźwięk złowieszczy (*intrusive sound*, *sensational sound*, *comforting sound* and *sinister sound*). Oprócz tej klasyfikacji badaczka proponuje dodatkowe kategorie: dźwięki kluczowe (*keynote sounds*), znaki dźwiękowe (*sound marks*) oraz ikony dźwiękowe (*sonic icons*). Kategorie te wydają się być przydatne w analizie semantyki dźwięków w fikcji literackiej. Pojęcie dźwięków kluczowych odnosi się do dźwięków, które tworzą tło w danej audiosferze. Termin znaki dźwiękowe zarezerwowany jest dla dźwięków wyróżniających się w danym środowisku i uważanych

¹ Badaczka zaproponowała terminy *askultacja* i *askultator* jako pararealne rozwiązanie dla opartych na zmyśle wzroku narratologicznych terminach *fokalizacja* i *fokalizator*.

za typowe dla określonej lokalizacji, takich jak np. dzwon londyńskiego Big Bena czy też fraza “mind the gap” w londyńskim metrze. Z biegiem czasu konkretne dźwięki mogą stać się ikonami dźwiękowymi poprzez skonwencjonalizowanie sposobów, za pomocą których są one wykorzystywane w różnego typu narracjach (2013, s. 11–30).

Wyobrażona audiosfera powstania Protektoratu Czech i Moraw

Z opracowań historycznych wiemy, że powstanie tego nieznanego prawu międzynarodowemu tworu, jakim był Protektorat Czech i Moraw, nastąpiło trochę niespodziewanie. Mieszkańcy czeskiej części II Republiki Czechosłowackiej wprawdzie spodziewali się, że Hitler nie poprzestanie na wcieleniu Okręgu Sudety do Rzeszy i że prędzej czy później nastąpi albo niemiecka okupacja, albo wybuch międzynarodowego konfliktu zbrojnego. Niemniej jednak przemocowe wkroczenie niemieckiego wojska było szokiem.

Współczesne literackie wyobrażenia o przebiegu wydarzeń z dnia 15 marca 1939 roku zasadniczo oddają ich spokojny charakter. Warto przy tym dodać, że bardzo niewiele badanych tekstów w ogóle przywołuje opis tego dnia, choć z punktu widzenia pamięci zbiorowej ma on przecież istotne znaczenie. Ten spokój ujawnia się także w konstruowanej audiosferze, która jest mocno skonwencjonalizowana. Przede wszystkim słychać dźwięki wydawane przez ciężkie buty wojskowe, które dominują w percepcji bohaterów askulujących i relacjonujących wydarzenia:

[...] kožené boty [...] vržou (Katalpa, 2021, s. 110);

[...] když těžké boty pochodovaly tajícím březnovým sněhem (Dubská, 2015, s. 48).

Dudniące kroki niekończącego się marszu niemieckich żołnierzy mają niewątpliwie charakter dźwięków złowieszczych i można powiedzieć, że tworzą znak dźwiękowy w literackiej pamięci tego dnia. W sferze percepcyjnej niewątpliwie jest to dźwięk natrętny, którego bohaterowie nie chcą słyszeć „lidé kolem [...] kdyby mohli zakryli by si uši” (s. 48), zauważa np. askultator z powieści *Dcery* Dubskiej.

Dźwięk ten dominuje w kreowanej audiosferze, na którą jako dźwięk kluczowy składa się jeszcze hałas wytwarzany przez kolumny niemieckich motorów, samochodów i wozów bojowych:

[...] vtom se s burácením objeví první motorky a vozy. (...) Kolona německých vozů je nekonečná (...) kola se točí (Katalpa, 2021, s. 109–110);

[...] němečtí vojáci, kteří pomalu projížděli [...] ulicemi (Mornštajnová, 2017, s. 177).

Nie słyszeć natomiast żadnych ludzkich reakcji, żadnych prób oporu, żadnego głośniego wyrażania emocji. Profile akustyczne głównych i statystujących bohaterów są wyłączone i sprawdzone do figury milczącego tłumu: „lidé stáli tiše” (177); „já stál v tichém davu ztuhlém hrůzou a zklamáním” (Dubská, 2015, s. 48). Można to odczytać jako zapowiedź złowieszczej wojennej ciszy, która zapanuje w Protektoracie przynajmniej do 1942 roku, a której wyobrażona konstrukcja pojawia się w wielu badanych tekstach.

Dźwiękowa pamięć tego dnia, którą konstruuje współczesna czeska proza jest zatem albo pominięta, albo zawiera opisany powyżej symboliczny rozkład sił w postaci złowieszczych dźwięków wytwarzanych przez tych, którzy dysponują militarną siłą, oraz masowej ciszy po stronie tych, którzy zostali podporządkowani. Zauważmy, że od takiej audiosferycznej konwencji nie ma żadnych wyjątków, żadnych gestów artystycznych, które na poziomie fikcji literackiej stanowiłyby jakiegokolwiek przełamanie tego spetryfikowanego układu między sprawcami i ofiarami. W wymiarze dźwiękowym pamięć tego zbiorowego upokorzenia jest więc albo kompletnie wyparta albo ugruntowywana w ikonicznym kształcie.

Cisza

Na terytoriach okupowanych, które Niemcy zajęli bez walki i gdzie nie wprowadzili od razu brutalnego terroru, a ruch oporu nie był zbyt- nio rozwinięty samych tanatosonicznych (zwiastujących zagrożenia dla życia) (Daughtry, 2014, s. 27–28) dźwięków działań wojennych nie było właściwie słyszeć. Nie oznacza to jednak, że nie doszło do

zmiany audiosfery. Uległa ona bowiem istotnemu wyciszeniu. Annies Jacobs rekonstruuje taką zmianę na podstawie pamiętników mieszkańców Amsterdamu. Piszą oni o uderzającej ciszy w trakcie dnia, bowiem w wyniku ograniczeń dostaw paliwa z ulic miasta zniknęły autobusy i prywatne samochody. W wyniku przerw w dostawach prądu ograniczony został również ruch tramwajowy. Ciszę tę dodatkowo wzmacniały w późniejszym okresie puste miejsca po deportowanych Żydach (2018, s. 18).

Pamięć podobnej ciszy wyraźnie rysuje się w literackich konstrukcjach czeskiej wojennej audiosfery. Niewątpliwie spowodowane jest to prowincjonalnym rozlokowaniem miejsc akcji poszczególnych utworów, o czym już wspominałem. Należy jednak podkreślić, że również w utworach, których akcja toczy się w dużych ośrodkach miejskich, na konstruowaną wojenną audiosferę w dużej mierze składa się cisza. Bohaterowie z prowincji, i to zarówno w Protektoracie, jak też w Okręgu Sudety, długo nie odnotowują prawie żadnych dźwięków aktów oporu i terroru. W utworach z akcją toczącą się na prowincji wyciszony jest też czas po zamachu na Heydricha poprzez kompletnie pominięcie go w narracjach. Warto przy tym zauważyć, że tylko w dwóch utworach – *Dva proti Říši* Šulca i *Viditelný svět* Slouky – pojawia się wątek największej tragedii w czeskiej nowożytnej historii, czyli eksterminacji wsi Lidice. Pozostałe z badanych tekstów o tym nawet nie wspominają, nie mówiąc już o konstruowaniu audiosfery tego aktu terroru. Również teksty dotyczące problematyki Holocaustu, takie jak *Zvuk slunečních hodin* Andronikovy, *Hana* Mornštajnové czy *Zuzanin dech* Katalpy przedstawiają proces usuwania żydowskich mieszkańców ziem czeskich poza nawias społeczeństwa za pomocą stopniowego wyciszania audiosfery.

Wyobrażona audiosfera czeskiej prowincji, rozumiana jako rama referencyjna, niemal niczym nie przypomina bohaterom, że toczy się wojna. Żydówka Zuzana z powieści *Zuzanin dech* Katalpy koncentruje się na dźwiękach wydawanych przez ptaki. Są one znakiem dźwiękowym audiosfery fikcyjnych środkowoczeskich Hološovic, gdzie bohaterka mieszka do momentu transportu do Terezína. Ich wyraźne

słyszenie oznacza, że wyciszone są dźwięki cywilizacji. Hana z noweli *Jozova Hanule* Legátovéj, która wojnę spędza w fikcyjnej wsi Želary na morawsko-słowackim pograniczu, słyszy wyłącznie: „zvuky větru a ticho” (2002, s. 42). Podobnie mieszkańcy sudeckiej wsi Bach z powieści *Cejch* Šmída zanurzeni są w idyllicznej audiosferze majowych wieczorów, podczas których słychać tylko brzęczenie chrabąszczy w kwiatach jabłoni:

[...] jako daleký nálet hučeli chrousti v plátcích jabloni (Šmíd, 1992, s. 75).

Zastosowana metafora przypomina, że gdzieś daleko na froncie wewnętrznym w Rzeszy toczy się wojna, bombardowane są niemieckie miasta, których mieszkańcy doświadczają tanatosonicznej audiosfery, ale nie dotyczy to prowincjonalnego Okręgu Sudety. Nie zaskakuje zatem, że w odbiorze dźwiękowym bohaterów okres wojenny nie różni się zbytnio od okresu pokoju i taką konstrukcję audiosfery czeskiej prowincji w okresie II wojny światowej utrwała współczesna proza w pamięci zbiorowej. Dany Smiřický z noweli Škvořeckiego *Obyčejné životy* wspomina o „málem mírovném Kostelci” (2004, s. 90). Jeden z narratorów prozy Fibigera *Aussiger* zauważa, że „pro nás ta doba války dlouho nebyla nějak divoká [...] otec držel hudu, protože se bál, moc se toho nedělo” (2004, s. 15). Podobnie też wojenną audiosferę, jako właściwie niewojenną, odbiera Klára – bohaterka powieści *Němci* Katalpy, która w trakcie wojny przyjeżdża w okolice Opavy z innego regionu Rzeszy: „někdy zapomínám, že je válka” (2012, s. 170).

Wyobrażona audiosfera miast jest jednak bardzo podobna do tej prowincjonalnej, przynajmniej w pierwszym okresie okupacji. Destrukcyjne dźwięki strzałów czy detonacji w tym okresie słyszy tylko Libeskind z powieści *Zuzanin dech* Katalpy. W listopadzie 1939 roku znalazł się on w Pradze i przypadkiem wziął udział w studenckiej demonstracji, która została brutalnie przez nazistów stłumiona. Bohater powieści *Prak* Vrby, kolaborujący z nazistami dziennikarz, który tychże samych Niemców w ukryciu i po cichu morduje za pomocą procy, w swojej auskultacji niemal całkowicie wycisza audiosferę Pragi.

Miasto, po którym się porusza, odbiera, jakby był w niemym filmie albo miał w uszach zatyczki. Może to być oczywiście zapis subiektywnego doświadczenia audiosfery przez bohatera będącego w tej części tekstu pierwszoosobowym narratorem. Jednak taką wyciszoną konstrukcję audiosfery okupowanej stolicy Czech powieła też trzecioosobowy, czyli pozornie obiektywny i odnoszący się do faktów, a nie do subiektywnej askultacji, narrator z powieści *Dva proti Říši* Šulca:

[...] kvůli přidělení benzínu jezdilo jen minimum aut a klid [...] tak nic nerušilo. Téměř nemluvili, ale když někdo přece jen promluvil, jako by každé slovo rezonovalo o stěnu domů na jedné straně a neslo se kamsi přes vodní hladinu Vltavy (2007, s. 187).

Również mieszkająca w Brnie Gerta z powieści Tučkovéj *Vyhnání Gerty Schnirch* długo nie słyszy dźwięków wojny:

Válka byla dlouhá. Začala nenápadně, aniž by si Gerta všimla (2009, s. 19).

Bohaterka zauważa ponadto, że wojna i jej audiosfera pozostawały gdzieś daleko poza Brnem i były niemal niewyobrażalne („kola se točila daleko, v jiných státech, na cizích územích”; s. 45). Również wypędzona z Sudetów do Ołomuńca Alžběta Dvořáková z powieści *Slepá mapa* Mornštajnowej doświadcza podobnej audiosfery. Wojny bardzo długo nie rejestruje zmysłami, „snažily se nevnímat, že je válka” (2013, s. 140). Z zacytowanego zdania można wywnioskować, że niezauważanie wojny było możliwe, czyli nie istniały w życiu codziennym bezpośrednie bodźce zmysłowe, w tym audialne, które świadczyłyby o jej bezpośrednio doświadczalnej obecności. Powyższe przykłady dowodzą, że we współczesnych wyobrażeniach o audiosferze miejskiej przestrzeni ziem czeskich okresu II wojny światowej dominuje cisza. I nie jest ona w moim przekonaniu tłem, lecz znakiem dźwiękowym, który paradoksalnie polega na braku dźwięków.

W analizowanych utworach wyciszona jest też niemiecka symboliczna dominacja militarna i ideologiczna, która zgodnie z opisami historycznymi obecna była w przestrzeni miejskiej ziem czeskich. Liczne defilady wojskowe i paramilitarne parady, których nieodłącznym elementem były dźwięki werbli i śpiewanych nazistowskich pieś-

ni, stanowiły istotny element dźwiękowego kontrolowania podporządkowanej przestrzeni (Trommler, 2004, s. 70). Badane teksty ten element wojennej audiosfery obejmują amnezją. Wspomina o nim tylko mimochodem narrator powieści Tučkovéj *Vyhnání Gerty Schnirch*, który stwierdza, że rodzeństwo czesko-niemieckiej rodziny Schnirchów brało udział w licznych paramilitarnych paradach organizowanych przez brnieńskich Niemców. Bezpośredniego opisu takiego wydarzenia, który dodatkowo zawierałby ewentualną askultację audiosfery, w powieści jednak nie odnajdziemy. Można odnieść wrażenie, że czescy mieszkańcy literackiego Protektoratu skutecznie odcinają się od niemieckiej dźwiękowej dominacji. Zamykają się w przestrzeni prywatnej, do której audiosfera przestrzeni publicznej ma ograniczony dostęp. Jest to jednak o tyle godne uwagi, że ten element wojennej audiosfery nie jest obiektem askultacji również niemieckich bohaterów, których odbiór wojennego świata badana twórczość w ramach wielokierunkowej pamięci również uwzględnia.

Dźwięki oporu

W niektórych narracjach historycznych dotyczących sytuacji na okupowanych ziemiach czeskich można odnaleźć rys heroizacyjny podkreślający znaczenie czeskiego biernego i czynnego oporu. Działania prowadzone w jego ramach powodowały również powstawanie dźwięków stanowiących elementy wojennej audiosfery. W przypadku oporu biernego podkreśla się znaczenie wszelkiego rodzaju manifestacji patriotycznych, przyciszonego rozpowszechniania politycznych dowcipów i plotek (*šeptanda*) oraz fale kaszlu w kinach podczas wyświetlania niemieckich kronik filmowych (Gebhart, 1996, s. 14).

Analizowane teksty nie utrwalają szczególnie mocno w pamięci zbiorowej tych zjawisk audialnych. Pierwsze dwa rodzaje oporu wobec okupacji z ich dźwiękami w ogóle się w nich nie pojawiają. Natomiast dwa utwory – *Zvuk slunečních hodin* Andronikovy i *Dva proti Říši* Šulca zawierają sceny, w których przestrzeń sal kinowych rozbrzmiewa kaszlem. W obu przypadkach nie jest jednak oczywiste, czy

profile akustyczne czeskich bohaterów z zaangażowaniem brały udział w tworzeniu tej audiosfery. W utworze Andronikovy wydarzenie relacjonuje z drugiej ręki dziecięcy bohater. Jego rodzice – państwo Keppler – wybrali się do zlińskiego kina, gdzie wykaszłano niemiecką kronikę. Następnie do obiektu wkroczyło Gestapo, przerwało seans i widzów wyrzuciło. Narrator nie wspomina jednak, żeby relacjonujący mu wydarzenie rodzice sami podkreślali, iż ich ciała czynnie produkowały dźwięki kaszlu. W przypadku utworu *Dva proti Říši* do praskiego kina wybiera się jeden ze spadochroniarzy, który później weźmie udział w zamachu na Heydricha. Towarzyszy mu poznana w Pradze dziewczyna. O ile on sam bardzo chętnie kaszle i wydaje inne dźwięki, o tyle ona cały czas ze strachem w głosie go ucisza. Można zatem stwierdzić, że nie jest to często powtarzająca się konstrukcja wojennej audiosfery, w której tworzenie angażowałiby się intensywnie protagoniści. Prowadzi to do wniosku, że współczesna proza raczej redukuje dźwiękowy wymiar biernego oporu i nie utrwalą go intensywnie w pamięci zbiorowej, co stanowi pewną rozbieżność z narracjami zawartymi w historiografii.

Jeżeli zaś chodzi o opór czynny, to badane utwory wyraźnie współbrzmia z opisami historycznymi, które mówią o niemal kompletnej likwidacji zorganizowanego ruchu oporu w pierwszych latach okupacji, co później umocnił już tylko terror po zamachu na Heydricha. W konstrukcjach audiosfery nie pojawiają się zatem odgłosy strzałów, wysadzania pociągów czy też innych aktów sabotażu, które wypełniały dźwiękową wyobraźnię Jana Drdy w powojennym zbiorze opowiadań *Němá barikáda* (1946). Trzecioosobowy narrator z powieści Tučkovéj *Vyhnání Gerty Schnirch* zauważa złośliwie, że sabotaż można było raczej wyczuć węchem niż usłyszeć, ponieważ całe Brno metaforycznie śmierdziało smrodem strachu kuchennych sabotażystów (s. 34). Konstrukcja audiosfery walki ruchu oporu z niemieckim okupantem występuje tylko dwa razy. W jednym przypadku jest to próba rekonstrukcji zamachu na Heydricha z jego dźwiękowym wymiarem z powieści *Dva proti Říši* Šulca. Drugi przypadek stanowi utwór *Prak Vrby*, będący swoistą fantazją o bezgłośnym zabijaniu Niemców.

Powieść Šulca opowiada o losach spadochroniarzy Kubíša i Gabčíka, którzy dokonali zamachu na Heydricha. Samemu przebiegowi tej operacji militarnej narracja poświęca poświęcona dużo miejsca. Jest ona skonstruowana w taki sposób, że wprowadza potrójną askultację. Czytelnik może zapoznać się z odbiorem audiosfery z perspektywy trzech askultatorów – dwóch zamachowców i samego Heydricha. Z opisu historycznego wiemy, że scena autentycznego zamachu miała miejsce w środę między godziną 10:32 a 10:35 na stosunkowo ruchliwej ulicy z ruchem tramwajowym. Konstrukcja historycznej audiosfery stworzona przez Šulca pomija jednak dźwięki kluczowe środowego przedpołudnia, a skupia się na znaku dźwiękowym samego zamachu. Zmysł słuchu Gabčíka, który ma zastrzelić Protektora, jest przed samym zamachem wyostrzony. Bohater – askultator wyraźnie słyszy dźwięk zamykania teczki przez drugiego zamachowca Kubíša, który znajduje się w pewnej odległości od niego, dzwonek nadjeżdżającego tramwaju i huk silnika zbliżającego się Mercedesa Heydricha. Bohater wyjmuje pistolet maszynowy Sten i w tym momencie askultacja przenosi się na Heydricha („Heydrich uslyšel hlasité cvaknutí”; 2007, s. 318). Dźwięk ten nabiera charakteru znaku dźwiękowego, ponieważ to właśnie na nim skupia się następnie askultacja zamachowca:

Gabčík zařal zuby. Tak jednoduché. Stiskl spouř. Ozvalo se cvaknutí. Nic víc (2007, s. 318).

Drugi z zamachowców Kubíš, na którego przechodzi w tym momencie askultacja, kliknięcia i zacięcia się pistoletu nie słyszy, ponieważ zagłusza je dźwięk silnika. Potem odnotowuje on jeszcze dźwięk uderzającej w karoserię samochodu bomby. Następnie askultatorzy – zamachowcy słyszą huk wybuchu i dźwięki tłuczonego się szkła. Sam Heydrich, znajdujący się blisko źródła tych tanatosonicznych dźwięków, jest w askultacji wybuchu pominięty. Być może nie jest już w stanie wyraźnie i świadomie słyszeć. Zastosowane w powieści Šulca rozszczepienie askultacji ma na celu oddanie dramatyzmu i napięcia momentu zamachu, jak też utrwalenie w pamięci zbiorowej

uchwyconego przez poszczególnych askultatorów znaku dźwiękowego zacięcia się pistoletu.

Przyjrzyjmy się teraz drugiemu przypadkowi konstrukcji audiosfery walki z Niemcami. W odróżnieniu od opartej na faktach autentycznych powieści Šulca twór *Prak Vrbý* jest fikcją zawierającą pewien ładunek symboliczny. Część narracji tworzy odnaleziony w latach 60. XX wieku pamiętnik czeskiego dziennikarza, który został zmuszony do kolaboracji i pisał treści propagandowe do oficjalnej protektoratowej prasy. W narratorze pamiętnika dusi się gniew i nienawiść. Wymyśla i doskonali zatem narzędzie praktycznie bezgłośnej zemsty – procę, z której strzela nakrętkami do śrub. Broń to iście anachroniczna i stosowana w starożytności. Sama narracja podaje jej powagę i skuteczność w wątpliwość. Podczas pierwszej próby zabicia przypadkowego niemieckiego żołnierza bohater – askultator słyszy głównie własny strach i łomot serca („srdce mi začalo buřit”; 2016, s. 36). W chwili, kiedy ma już wystrzelić z procy, słyszy śmiech:

[...] uslyšel jsem nečekaný zvuk – dívčí smích [...]. V průjezdu stála nějaká mladá služka přihlouplého vzeření a chichotala se [...]. Chvatně jsme vyrazil pryč a ten smích mne pronásledoval” (s. 36, 38).

Broń obarczona skazą komizmu okazuje się według narracji nader skuteczna. Bohaterowi udaje się za pomocą procy zabijać Niemców, w trakcie czego produkuje dźwięki niewzbudzające oczywistej uwagi: „prak trhavě prásknul” (s. 44), „s tupým mlasknutím” (s. 45), „šlehnutí praku” (s. 50), „suché šlehnutí praku” (s. 61). Warto jednak zauważyć, że ramę referencyjną odbioru dźwięków śmiertelności procy tworzy wielki strach narratora – askultatora: „vzpamatoval jsme se a pocítil silný záchvěv strachu” (s. 44), „rozbuřilo se mi srdce” (s. 45), „strach mi zbystřil smysly. Srdce tlouklo na poplach” (s. 49), „mne pokaždé vylékalo” (s. 50), „tlukoucí srdce mne nadzvedávalo, jak buřilo” (s. 60, 62). W związku z tym dźwięki wydawane przez procę wydają mu się bardzo głośne: „znělo v tom uzavřeném prostoru jak prásnutí bičem” (s. 44) „hlasitý zvuk praku mě v okamžiku probudil” (s. 45, 61). Konstrukcji świata przedstawionego stworzonej przez Vrbę nie można, jak sądzę, odczytywać jako czystego mimetycznego

odbicia realnego świata Protektoratu. Zawartą w niej audiosferę można interpretować jako metaforę sytuacji dużej części czeskiego społeczeństwa, które w swojej bezsilności fantazjowało o możliwościach odwetu. Co jednak znamienne, wyobrażona w utworze audiosfera czynnego oporu nie narusza ciszy Protektoratu.

Dźwięki terroru

Czynny opór rodził oczywiście niemieckie reakcje odwetowe, których wymiar dźwiękowy był jawny, celowy a co za tym idzie wyraźnie słyszalny. Badacze pamięci dźwięków II wojny światowej zwracają uwagę na fakt, że jej audiosfera to nie tylko operacje militarne, bombardowania i alarmy przeciwlotnicze. Dźwięk stanowił jeden z mechanizmów, za pomocą których ludność żyjąca na okupowanych przez Niemców terytoriach miała doświadczać codziennego terroru wojny (Damousi, 2017, s. 123).

Dźwiękowy wymiar terroru jest wprawdzie w badanym korpusie obecny, ale należy zaznaczyć, że w bardzo ograniczonej liczbie tekstów, które poruszają w jakimś zakresie temat działania czeskiego ruchu oporu. Reszta badanych utworów nie utrwała w pamięci zbiorowej tych dźwięków oraz wywoływanego przez nie audialnego rewersu, czyli wszechogarniającej i napędzającej grozę ciszy. Jeżeli opis nazistowskiego terroru pojawia się w danym tekście, to rzeczywiście podkreślany jest jego dźwiękowy wymiar. Koresponduje to ogólnie z nazistowską polityką akustyczną oraz ze znaczeniem dźwięku w aktach przemocy służących utrwalaniu dominacji. W narracji jednego z bohaterów powieści *Viditelný svět* Slouky dotyczącej wydarzeń w brneńskiej katowni gestapo, gdzie dokonywano licznych egzekucji, wynika, że najgorszy był ich wymiar dźwiękowy:

[...] jeho otec, který z okna své vězeňské cely v Kounicových kolejích [...] na dvůr viděl, říkal, že ze všeho bylo nejhorší to, co člověk slyšel. Naučil se strkat si do uší kuličky z toaletního papíru a navlhčovat je, aby nabobtnaly. Jiní prý zalézali pod slamník nebo si omotávali hlavu prostěradlem, aby neslyšeli (2008, s. 90).

Badane teksty przypominają więc nazistowskie techniki dźwiękowego terroru. W powieści *Dva proti Říši* Šulca pojawia się opis jednego z pomieszczeń praskiej siedziby Gestapo, gdzie stało sześć ławek, na których siedzieli aresztowani. Musieli oni patrzeć godzinami na gołą ścianę. Trzeciosobowy narrator przedstawia to miejsce za pomocą focalizacji i askultacji jednego z bohaterów. Trudno nie dostrzec, że doznania słuchowe służą tu jako forma wstępnej tortury:

Horší byla povinnost zírat na holou zeď před ním. Podobně jako v kině si na ní představoval, co strašného na něj čeká – představy, násobeně strašlivými výkřiky, které teď mohl otevřenými dveřmi slyšet jasněji (2007, s. 69).

W powieści Slouky odnajdziemy dodatkowo fragment mówiący o tym, że w siedzibie Gestapo w Brnie obowiązywało rozporządzenie, żeby wszystkie domy w widoku na podwórze tego obiektu miały zabite deskami okna. Przypomniany zostaje tu zatem dźwiękowy aspekt terroru. Poszczególne narracje zawierają też sceny niemieckich działań wymierzonych w czeski ruch oporu. Dostarczają one bogatej skali dźwięków terroru – łomotania w drzwi i ich rozbijania, stukotu ciężkich butów, głośniejszych rozkazów i przekleństw, krzyków, huku silników ciężarówek, strzałów czy też tłuczenia szkła (2007, s. 66, 352; Katalpa 2021, s. 130; Slouka 2008, s. 89). Wszystkie te dźwięki mają charakter złowieszczych znaków dźwiękowych, co powoduje, że powrót do „normalnej” audiosfery, po ich nagłym zaistnieniu, nie jest możliwy. W badanych tekstach następuje po nich przeraźliwa i paraliżująca cisza („hrobové ticho“, Katalpa, 2021, s. 167; „to ticho kolem“, Vrba, 2016, s. 46; „hrozivé ticho“, Šulc, 2007, s. 69). Tworzy ona swoisty „dźwięk kluczowy” przeżywania strachu i antycypowania przerażających wydarzeń, które mogłyby ją ponownie przerwać. Sinusoida między dźwiękami terroru, a ciszą, powoduje zmianę audiosfery jako ramy referencyjnej bohaterów. Muszą oni być szczególnie wyczuleni na wszelkie dźwięki, zwłaszcza te akuzmatyczne, których źródła nie da się zdefiniować (Goodale, 2011, s. 121), ale stanowią potencjalne zagrożenie:

Vyděšeně jsme reagoval na každý hluk (Vrba, 2016, s. 46).

[...] zaslechl nějaký zvuk zvenčí [...] opatrně odhrnul závěs. Pohlédl ven, ale neviděl nic. Pokrčil rameny a pustil závěs. Náhle to uslyšel znovu, jasně a zřetelně (Šulc, 2007, s. 32).

Gabčíka vzbudily zvuky v předsíni (Šulc, 2007, s. 126).

Podvědomě nadskočil při jakémkoliv náhlém zvuku nebo pohybu, vyděšený víc než byl ochoten přiznat sám sobě (Šulc, 2007, s. 362).

W odbiorze bohaterów zmienia się też semantyka dźwięków, o którym to zjawisku w odniesieniu do amsterdamskich pamiętników pisała Jacob (2018, s. 24–26). Polega to na tym, że dotychczas komfortowe dźwięki codzienności – np. kroki, odgłosy sąsiadów za ścianą, skrzypienie schodów, pukanie do drzwi – nabierają charakteru dźwięków złowieszczych. Sytuacja historyczna, w której znajdują się bohaterowie badanych tekstów powoduje, że w ich odbiorze zachodzi proces takiej znaczeniowej przemiany:

[...] zaslechlí, jak se otevírají dveře bytu [...] oba vytáhli pistole; Na chodbě se rozdrnčel zvonek. Všichni ztuhli!“ (Šulc, 2007, s. 160, 164).

Podsumowując, chciałbym podkreślić, że analizowana konstrukcja historycznej audiosfery nazistowskiego terroru na ziemiach czeskich, choć oddziałująca na wyobraźnię czytelniczą, pojawia się tylko w wąskim wycinku badanych tekstów. Nawet jeżeli w Gestapo aresztuje niektórych bohaterów w powieściach *Dcery* Dubskiej i *Slepá mapa* Mornštajnovéj, to odbywa się to właściwie bezgłośnie, czyli bez przenoszenia do pamięci zbiorowej audiosfery takich wydarzeń.

Syreny i bombardowania

Badacze dźwięków II wojny światowej są zgodni, że utrwalonymi w pamięci zbiorowej tanatosonicznymi ikonami dźwiękowymi tego okresu jest wycie syren alarmowych oraz dźwięki następujących po nich bombardowań. Można oczywiście uznać, że doświadczenie ziem czeskich w tym zakresie jest stosunkowo ograniczone, ponieważ naloty bombowe miały miejsce głównie w okresie lat 1944–1945 i nie był aż tak dotkliwie. Nie było to zatem doświadczenie powszechne

i determinujące pamięć zbiorową II wojny światowej. Jego pogłosy odnajdziemy wprawdzie we współczesnych literackich konstrukcjach audiosfery, ale podobnie jak w przypadku dźwięków nazistowskiego terroru dotyczy to bardzo ograniczonej liczby utworów.

Dźwięk syreny, zarówno w jej mitologicznej reprezentacji, jak też nowożytnej funkcji, jest przenikliwy i oznacza niebezpieczeństwo. W historii kultury głos syreny jest jednym z najpotężniejszych dźwięków demonstrujących siłę audialnej perswazji (Goodale, 2011, s. 106; Jean 2022, s. 198–203). Przenikliwość i nieznosność tego dźwięku pojawia się często we wspomnieniach wojennych ludzi, którzy przeżyli regularne naloty dywanowe (Damousi, 2017, s. 127). W badanych utworach literackich konstrukcje historycznej audiosfery alarmu lotniczego pojawiają się bardzo rzadko. Warto zauważyć, że nawet najbardziej szczegółowy opis nalotu i jego sensorycznego odbioru, który odnajdziemy w powieści *Výhnání Gerty Schnirch* Tučkovéj pozbawiony jest tego elementu. W innych tekstach narracje odnotowują wprawdzie dźwięk syren, ale askultatorzy nie doświadczają szczególnych doznań przy jego odbiorze. Ograniczają się tylko do zwięzłych uwag odnośnie tego, że audiosfera wypełniła się dźwiękiem syreny („kolem 11. hodiny se rozezněly sirény“, Andronikova, 2001, s. 201; „ječely poplachové sirény“, Šulc, 2007, s. 257). Dość znamieny jest tu przypadek sceny z powieści *Slepá mapa* Mornštajnovéj. Jej wydźwięk zasadniczo nie koresponduje z opisami odbioru audiosfery alarmu lotniczego, których dostarczają nam relacje historyczne. Askultatorką alarmu poprzedzającego bombardowanie węzła kolejowego w Ołomuńcu jest główna bohaterka powieści – praktyczna i na wskroś niemocjonalna Alžběta Dvořáková. Bohaterka jedynie zauważa, że dźwięki syren były natrętne. Nie wyraża przy tym żadnych emocji, które potencjalnie mogłyby one w niej wywołać. Kiedy syreny zaczynają wyc po raz drugi tego samego dnia, bohaterka sucho konstatuje w myślach („Tak to je vážné, pomyslela si Alžběta, tohle tady ještě nebylo“, 2013, s. 164) i następnie udaje się do schronu. Rodzi się zatem pytanie, czy taki beznamiętny odbiór audiosfery alarmu jest efektem konsekwentnego budowania nieemocjonalnej postaci,

czy też estetycznych mankamentów twórczości Mornštajnovéj, której krytyka literacka często zarzuca schematyzm w tworzeniu światów przedstawionych. Efektem tej konstrukcji jest wrażenie, że odbiór słuchowy alarmu bombowego był doświadczeniem z zakresu niemalże przezroczyściej codzienności.

Znacznie więcej o dramatyzmie takich doznań słuchowych mówią nam emocje bohaterów powieści Jakuby Katalpy *Němci*. Nie doświadczają oni jednak alarmów lotniczych bezpośrednio na terenie ziem czeskich. Przypomnijmy, że akcja utworu rozgrywa się w fikcyjnej wsi Rzy w Okręgu Sudety, do której bohaterowie – Klára i Melmann – przyjeżdżają w trakcie wojny. Oboje doświadczyli już alarmów na terenie Rzeszy. Klárę pierwszy alarm zaskoczył w toalecie. Można interpretować to jako symbol osamotnienia w sytuacji nalotu, kiedy bohaterka była zdana wyłącznie na siebie i w dodatku w sytuacji społecznie uznawanej za wstydliwą. Melmann z kolei wyznaje, że właśnie z powodu syren nie może wrócić do Berlina i celowo przedłuża pod fałszywymi pretekstami swój pobyt na wsi. Doświadczenie alarmu i bombardowania spowodowało u niego częściową utratę słuchu. Reaguje więc paniką na samą myśl ponownego odbioru takiej audiosfery. Klára, chociaż nie reaguje na myśl o nalotach nie przejawia aż tak silnych emocji, to jednak w pełni z nim empatyzuje: „Ty sirény chápu“ (2012, s. 261).

Oprócz dźwięków syren zwiastujących zbliżające się niebezpieczeństwo w pamięci uczestników II wojny światowej bardzo mocno utkwiły dźwięki nadlatujących samolotów i samego bombardowania (Damousi, 2017, s. 119–125). Słuch w tym przypadku stanowił główny zmysł, za pomocą którego można było dokonać oszacowania niebezpieczeństwa. Bombardowań doświadczano przeważnie w schronach, gdzie zmysł wzroku nie był zbyt przydany. Z relacji osób, które doświadczyły dywanowych nalotów na niemieckie miasta, wynika, że właśnie po dźwiękach były one w stanie rozpoznać, czy bomby zostaną zrzucone, czy nalot się powtórzy i jaki typ bomb – burzące czy zapalające – spadnie na miasto. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na onomatopieczny wymiar samego terminu bomba, który łączy

fizyczny obiekt z jego dźwiękowym wymiarem. Grecki i łaciński źródłosłów tego słowa oznaczał „szum”, „brzęczenie” i „grzmot”, z czego wynika, że zachowała się semiotyczna relacja między formą i obiektem. Wszystkie te dźwięki są bowiem wyraźnie odnotowywane w relacjach z bombardowań. Najpierw jest to nasilający się stały szum, następnie gwizd, wrzask lub świergot spadającej bomby i ostatecznie ogłuszający huk detonacji. Podobnie jak w przypadku dźwięków terroru częścią audiosfery bombardowania jest też przerażająca cisza, która następuje po samym akcie materialnej destrukcji. Stanowi to ponownie kontrapunkt względem tanatosonicznego wymiaru bombardowania. Cisza jest w relacjach uczestników oznaczana jako martwa. W odróżnieniu od samych dźwięków bombardowania cisza nie dostarczała jednak jednoznacznych komunikatów. Nie wiadomo było, czego się po niej spodziewać. Była przenikliwa i opresyjna (Jean, 2022, s. 217).

Badana współczesna proza dostarcza kilku przykładów konstrukcji historycznej audiosfery nalotów. Mimo iż w pamięci zbiorowej zachowane jest dobrze bombardowanie stolicy Czech, które miało miejsce 14 lutego 1945 roku i przyniosło znaczne straty w ludności cywilnej oraz szkody materialne o wymiarze symbolicznym (zniszczenie części Ratusza Staromiejskiego), współczesne teksty do tego wydarzenia nie wracają. Zaznacza się tu decentralizacyjny i wielokierunkowy wymiar pamięci zbiorowej, ponieważ fikcyjne audiosfery nalotów i samych bombardowań są odbierane z perspektywy słuchowej mieszkańców wsi oraz innych ośrodków miejskich. Ci pierwsi doświadczenia jedynie złowieszczych dźwięków przelatujących nad nimi samolotów lub odległego dudnienia z przestworzy: „hluk motorů“ (Katalpa, 2012, s. 296); „hřmění motorů, dunivá nebeská píseň přehlušila křik“ (Šmíd, 1992, s. 131). Dźwięki te wywołują w wiejskich odbiorcach strach i rozpacz („když na počátku listopadu přelétala nad vesnicí letadla [...] přestal žvýkat a ztuhl“; Katalpa, 2012, s. 296), co jest o tyle ciekawe, że ich semantyka uwarunkowana czasem i położeniem geograficznym nie ma oczywistego złowieszczonego charakteru. Po pierwsze prawdopodobieństwo zbombardowania niestrategicz-

ných terenów wiejskich było niemal zerowe. Po drugie, jak zauważa na przykład Jacob, mieszkańcy Amsterdamu od 1943 roku z radością wsłuchiwali się w dźwięki przelatujących nad miastem samolotów, chociaż ich percepcja musiała być uwarunkowana pamięcią tragicznego w skutkach bombardowania Rotterdamu (2018, s. 24). Strach bohaterów literackich wywołany przez wspomniane dźwięki jest zatem podyktowany ich przynależnością etniczną. Badane teksty przedstawiają bowiem odbiór niemieckich mieszkańców prowincji, dla których owa audiosfera stanowi złowieszczą zapowiedź zbliżającej się katastrofy.

W przypadku nalotów lotniczych na miasta, które w odróżnieniu od terenów wiejskich rzeczywiście były bombardowane, badana twórczość dostarcza różnego typu konstrukcji audiosfery i jej odbioru przez bohaterów. Mogą to być konstrukcje bardzo schematyczne jak w przypadku wspomnianej już w tym kontekście powieści *Slepá mapa* Mornštajnovéj. Konstrukcja całej audiosfery bombardowania ograniczona jest tu do jednego określenia: „dunění k nim doléhalo [...] dunění ustalo stejně náhle” (2013, s. 165). Narracja nie odnotowuje tu żadnych innych dźwięków, a konstrukcja audialnej percepcji przez znajdujących się w schronie bohaterów jest równie schematyczna i ograniczona to banalnego stwierdzenia, że owo dudnienie wywoływało w nich strach. Podobnie jest też w przypadku powieści *Dva proti Říši* Šulca, w której odnajdziemy scenę bombardowania zakładów zbrojeniowych Škody z dnia 26 kwietnia 1942 roku. Odbiór audialny tego nalotu przez jednego ze spadochroniarzy – Kubiša – jest również schematyczny i zawiera się w zdaniu: „Slyšel hlasité exploze” (2007, s. 257). Percepcja audiosfery nalotu tego bohatera jest jednak uwarunkowana skutecznością zniszczenia zakładu. Kubiš jest więc zasadniczo na polu walki i jako wyszkolony żołnierz nie odbiera audiosfery nalotu jako czegoś przerażającego. Tanatosoniczne dźwięki wybuchów wywołują w nim radość, która znika, kiedy eksplozje nagle milkną i zamiast nich bohater słyszy już tylko odgłosy obrony przeciwlotniczej. Jeżeli nawet percepcja jest uwarunkowana osiągnięciem

militarnego celu, to sama jej konstrukcja i tak jest uboga. Ogranicza się bowiem do dwóch emocji – radości i jej braku.

Nieliczne utwory wychodzą jednak poza takie schematyczne ujęcia i dostarczają wyobrażeń o audialnym wymiarze nalotu. Pierwsza taka scena pochodzi z powieści *Zvuk slunečních hodin* Andronikovy. Nalot na Zlín z listopada 1944 roku jest odbierany przez dwóch askultatorów – Tomáša Kepplera i jego syna, który jako dziecko mieszanego aryjsko-żydowskiego pochodzenia jest przez ojca ukrywany w piwnicy. Syn rejestruje przede wszystkim dźwięk silników samolotów, określając go jako „mohutným lomoz” (2001, s. 221) albo „vrčení motorů” (2001, s. 222). Przybliżające się dźwięki nie wywołują w nim jednak silnej reakcji emocjonalnej. Chłopiec zachowuje trzeźwość umysłu, która nakazuje mu opuścić schronienie i uciekać do lasu. Jego motywacja nie jest do końca jasna, z jednej strony ryzykuje, że ktoś go zobaczy i rozpozna, z drugiej zaś strony istnieje realne ryzyko bycia zasypanym lub odkrytym w przypadku uszkodzenia budynku. W każdym razie bohater nie wydaje się być przerażony słyszalnymi dźwiękami. W lesie rejestruje jeszcze dudniący dźwięk eksplozji, który dochodził do niego z dość dużej odległości. W epicentrum bombardowania znajduje się natomiast ojciec Tomáš, będący w tym czasie w na spotkaniu w miejskim ratuszu. Trzeciosobowy narrator nie wspomina o tym, żeby Tomáš – askultator słyszał wycie syren poprzedzające bombardowanie, chociaż jego syn w swojej pierwszobowej narracji o tym wspomina. Bohater od razu słyszy, wyraźnie identyfikuje i opisuje dźwięk spadających bomb:

Než si dopsal poznámky a zabalil výkresy, ozvalo se pronikavé svištění. Zvláštní vysoký tón, který ve své výšce sílil a rezonoval tak blízko, že měl pocit, jakoby padající pumy mířily přímo na něj (2001, s. 223).

Zwróćmy uwagę, że Tomáš w swoich doznaniach słuchowych zauważa także nasilanie się tego natrętnego i złowieszczego dźwięku. Jest też w stanie poddać refleksji jego własny odbiór, który określa mianem wszechogarniającego napięcia. Jest ono tak silne, że pomimo zewnętrznego poziomu hałasu askultacja bohatera obejmuje dźwięk krwi tętniącej mu w skroniach. Bohater obserwuje bombardowanie

z okna i słyszy osiem przerażających wybuchów, które zmieniają się w jeden wielki grzmot, określony mianem „ohlušující ozvěny destrukce“ (2001, s. 223). Pomimo ogłuszenia i stopienia zmysłu słuchu jest on w stanie po wybuchach rozpoznać jeszcze jeden dźwięk: „neslyši nic než silné syčení, jako když lokomotiva vypouští páru“ (2001, s. 223). Rodzi się zatem pytanie, czy jest to rzeczywiście istniejący dźwięk świata przedstawionego, czy też efekt ogłuszenia detonacjami, kiedy percepcja powybuchowej audiosfery przybiera zhomogenizowany charakter syczenia. W każdym razie w scenie tej odnajdziemy bardziej złożoną konstrukcję audiosfery bombardowania, która pozwala choćby częściowo przenieść do pamięci zbiorowej jego potencjalną percepcję słuchową.

Odbiór dźwięków bombardowania jest jednak najdokładniej uchwycony w powieści *Vyhnání Gerty Schnirch* Tučkovéj. Askultorką jednego z pierwszych nalotów na Brno jest w niej Gerta:

Probudil ji táhlý, těžký zvuk. [...] zaposlouchala se do toho podivného zvuku. Neustával. Zněl, jako by se v mracích obracely těsně před bouřkou, ale byl pravidelný. Temný a dunící a zesiloval. A pak jej přeřel jiný zvuk, který vznikl a zase zmizel v jediném okamžiku, v němž nabył a pozbył na intenzitě, a pak další. Za okny hřmělo a všechno to muselo být strašlivě blízko (2009, s. 50).

Z zacytowanego fragmentu wynika, że bohaterka odbiera pierwszą fazę nalotu wyłącznie za pomocą słuchu. Chociaż jest jeszcze w mieszkaniu i mogłaby wyrzeć przez okno, to jednak tego nie robi, ograniczając się wyłącznie do percepcji słuchowej. Jest w stanie rozpoznać i opisać różne dźwiękowe fazy bombardowania, poczynawszy od ciągłego, ciężkiego i wzmagającego się dźwięku silników samolotowych, poprzez pojawiające się i znikające przenikliwe dźwięki spadających bomb, aż po grzmoty wybuchów. Druga faza askultacji bombardowania odbywa się już w piwnicy, w której Gercie udało się schronić. W tej fazie doznania dźwiękowe zlewają się z doznaniem sensorycznymi. Fale dźwiękowe wraz z wibracjami będącymi efektem detonacji tworzą jedno zunifikowane doznanie. Nie wiadomo ostatecznie, czy ciało bohaterki przenika tylko dźwięk i tworzone przez niego wibracje, czy też energia uwalniająca się w wyniku eksplozji:

[...] najednou ji obestřela vlna dunivého zvuku a zeď, které se jednou dlaní dotýkala, se pod jejími prsty roztřásla. Gerta se k ní těsně přimkla a její vibrace provázané táhlým hřměním motorů, ten nekonečný zvuk, cítila v celém těle (2009, s. 51).

Ogłuszający i przenikający ciało grzmot oraz dudnienie zmieniają także percepcję czasu oddaną w tekście za pomocą oksymoronu: „hřmot trval nekonečné vteřiny“ (2009, s. 52). Ze wszystkich utworów, w których pojawiają się konstrukcje audiosfery bombardowania, powieść Tučkovéj dostarcza w moim przekonaniu najbardziej sugestywnego wyobrażenia kształtującego pamięć zbiorową. Zawarte jest w niej bowiem po pierwsze wyostrzenie zmysłu słuchu w trakcie nalotu pomagające rozpoznawać poszczególne odgłosy, po drugie praktycznie całkowite wyłączenie przez bohaterkę zmysłu wzroku (choć jest w mieszkaniu, nie wygląda przez okno) oraz ostatecznie sensoryczny wymiar wszechogarniających tanatosonicznych doznań dźwiękowych. Warto dodać, że askultacja Gerty obejmuje jeszcze jeden wymiar bombardowania, a mianowicie przejście od dźwiękowej dominacji do świadomości, że się słyszy jej rewers, czyli przeraźliwą ciszę:

[...] možná už bylo тихо dlouho. Nikdo se neodvažoval promluvit [...]. Panovalo dusné, tíživé тихо, a pak [...] si uvědomila, že to тихо slyší“ (s. 52).

Dźwięki walki

Wspominany na wstępie wielokierunkowy charakter pamięci II wojny światowej charakterystyczny dla współczesnej czeskiej prozy zaznacza się również w odniesieniu do miejsca, jakie zajmują w niej walki wyzwolenicze i Powstanie Praskie. To ostatnie jako wydarzenie o spornej interpretacji historycznej, podlegające wcześniej w literaturze mityzacji (Jan Drda, *Němá barikáda*) albo demityzacji (Josef Škvorecký, *Zbabělci*; Jiří Kovtun, *Pražská ekloga*) jest praktycznie pominięte. Sceny odgrywane na jego tle odnajdziemy tylko w powieści *Dcery* Dubskiej, a i tu odgłosy strzałów i wybuchających pocisków mają raczej charakter „dekoracji“ dla przedstawienia tła późniejszej rodzinnej historii.

Jeszcze bardziej znamienne jest przedstawienie audiosfery frontu jako odległego tła audialnego Przejście frontu wyzwolenczego oprócz noweli *Jozova Hanule* Legátovéj nigdzie nie jest przedstawione jako główny plan wydarzeń, zresztą i w tym utworze ogranicza się do oszczędnego opisu pomijającego historyczną audiosferę. Front jest więc tłem, które słyhać z oddali, a jego dźwięki wywołują w bohaterach uosabiających wielokierunkową pamięć wojny różne emocje. Może to być nadzieja, jak w przypadku bohatera noweli *Obyčejné životy* Škvoreckého, który odnotowuje audiosferę odległej, acz słyszalnej w fikcyjnym Kostelci, linii frontu („z Kladzka už bylo občas slyšet kanonádu“; 2004, s. 63). Może to też być przerażenie i strach, co ma miejsce w przypadku Kláry, głównej bohaterki powieści *Němci* Katalpy, która od połowy kwietnia 1945 roku słyszy zbliżający się front („šesnátého dubna zaslechla Klára vzdálené dunění poprvé“; 2021, s. 315). Konstrukcja audiosfery frontu słyszanego z oddali i stanowiącego zapowiedź wielkiej zmiany jest zatem wspólna, ale rama referencyjna jej odbioru znacznie się w przypadku poszczególnych bohaterów różni.

Podsumowanie

Celem przeprowadzonej analizy było zbadanie współczesnych literackich wyobrażeń o audiosferze II wojny światowej na ziemiach czeskich, które kształtują pamięć zbiorową o tym okresie. W przebadanym korpusie tekstów na plan pierwszy wysuwa się zjawisko ciszy, która w moim przekonaniu nie jest tłem, lecz paradoksalnie bezgłosnym znakiem dźwiękowym. Konstrukcje literackich audiosfer potwierdzają też decentralizacyjny i wielokierunkowy charakter pamięci II wojny światowej. Współczesna proza zawiera bowiem askultację przedstawicieli różnych grup etnicznych, zamieszkujących miasta i tereny wiejskie, zarówno w Protektoracie, jak też w Okręgu Sudety. Można uznać, że w odbiorze audialnym bohaterów badanej twórczości okres wojenny bardzo często nie różni się aż tak bardzo od okresu pokoju i taką konstrukcją audiosfery współczesna proza utrwala w pa-

mieci zbiorowej. Wspominana cisza nie jest w analizowanych utworach zbyt często przerywana ani przez niemiecką symboliczną dominację dźwiękową, ani też przez akty czeskiego oporu, czy tym bardziej przez akty lojalności wobec nazistowskiego reżimu. Niemalże do minimum zredukowane są też odgłosy niemieckiego terroru i działań wojennych. Ilościowo są one częściej pomijane niż uwzględniane. Co chyba jednak najbardziej zaskakuje to niemal kompletne nieutrwalanie przez współczesną literaturę w pamięci zbiorowej tanatosonicznej audiosfery bombardowań i walk w czeskiej stolicy w ostatnim okresie wojny.

Źródła

- ANDRONIKOVA, Hana. (2001). *Zvuk slunečních hodin*. Praha: Odeon.
 BERKA, Jiří. (2004). *Ve znamení ryb*. Brno: Petrov.
 DUBSKÁ, Kateřina. (2015). *Dcery*. Brno: Jota.
 FIBIGER, Martin. (2004). *Aussieger*. Olomouc: Votobia.
 KATALPA, Jakuba. (2012). *Němci*. Brno: Host.
 KATALPA, Jakuba. (2021). *Zuzanin dech*. Brno: Host.
 LEGÁTOVÁ, Květa. (2002). *Jozova Hanule*. Praha: Paseka.
 MORNŠTAJNOVÁ, Alena. (2013). *Slepá mapa*. Brno: Host.
 MORNŠTAJNOVÁ, Alena. (2017). *Hana*. Brno: Host.
 SLOUKA, Mark. (2008). *Viditelný svět*, przeł. Robert Pellar. Praha–Litomyšl: Paseka.
 ŠKVORECKÝ, Josef. (2004). *Obyčejné životy*. Praha: Ivo Železný.
 ŠMÍD, Zdeněk. (1992). *Cejch*. Praha: Knižní klub.
 ŠULC, Jiří. (2007). *Dva proti Říši*. Praha: Knižní klub.
 TUČKOVÁ, Kateřina. (2009). *Vyhnání Gerty Schnirch*. Brno: Host.
 VRBA, Michal. (2016). *Prak*. Praha: Argo.

Literatura

- AKIYAMA, Mitchell. (2010). Transparent Listening. Soundscape Composition's Objects of Study. *Revue D'art Canadienne / Canadian Art Review*, 1, 54–62.
 BAILEY, Peter. (1996). Breaking the Sound Barrier: A Historian Listens to Noise. *Body & Society*, (2), 49–66.
 BIJSTERVELD, Karin. (2008). *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*. Cambridge–London: MIT.

- BIJSTERVELD, Karin. (2013). Introduction. W: Karin Bijsterveld (ed.), *Soundscape of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*. Bielefeld: Transcript, 11–30.
- BIJSTERVELD, Karin. (2015). *Beyond Echoic Memory: Introduction to the Special Issue on Auditory History*. *The Public Historian*, (4), 7–13.
- BRYANT Chad. (2007). *Prague in Black: Nazi Rule and Czech Nationalism*. Cambridge: Harvard University Press.
- BIRDSALL, Carolyn. (2012). *Nazi Soundscape: Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933–1945*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- BIRDSALL, Carolyn. (2016). Sound Memory: A Critical Concept for Researching Memories of Conflict and War. W: Danielle Drozdowski, Sarah de Nardi & Emma Waterton (eds.), *Memory, Place and Identity. Commemoration and Remembrance of War and Conflict*. London: Routledge, 111–129.
- CORBIN, Alain. (2019). *Historia ciszy i milczenia: od renesansu do naszych dni*, przeł. Karolina Kot-Simon. Warszawa: Aletheia.
- CUDDY-KEANE, Melba. (2005). *Modernist Soundscapes and the Intelligent Ear: An Approach to Narrative Through Auditory Perception*. W: James Phelan & Peter J. Rabinowitz (eds.), *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell, 382–98.
- DAMOUI, Joy. (2017). Sounds and Silence of War: Dresden and Paris during World War II. W: Joy Damousi & Paula Hamilton (eds.), *A Cultural History of Sound, Memory, and the Senses*. London: Routledge, 123–141.
- DAUGHTRY, J. Martin. (2014). Thanatosonics: Ontologies of Acoustic Violence. *Social Text*, (2), 25–51.
- FILIPOWICZ, Marcin. (2023). Rozporuplná interakce. O vztahu zvukových studií a literární vědy. *Česká literatura*, (5), 640–656.
- HALLAMA, Peter. (2020). *Národní hrdinové – židovské oběti: holokaust v české kulturní paměti*, przeł. Petr Dvořáček. Praha: NLN.
- GEBHART, Jan. (1996). *Dramatické i všední dny Protektorátu*, Praha: Themis.
- GOODALE, Greg. (2011). *Sonic Persuasion: Reading Sound in the Recorded Age*. Champaign: University of Illinois Press.
- HIRSCH, Marianne. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- JACOBS, Annelies. (2018). *Barking and Blaring: City Sounds in Wartime*. W: Renata Tańczuk & Sławomir Wieczorek (red.), *Sounds of War and Peace Soundscapes of European Cities in 1945*. Berlin: Peter Lang, 11–30.
- JANOUŠEK, Pavel a kol. (2022). *Dějiny české literatury v Protektorátu Čechy a Morava*. Praha: Academia.
- JEAN, Yaron. (2022). *Hearing Experiences in Germany, 1914–1945: Noises of Modernity*. Cham: Palgrave Macmillan.

- KRZYŻANOWSKA, Magdalena. (2023). *W świecie dźwięków. Słuchacze w polskiej prozie lat 1864–1918*. Lublin: Episteme.
- LÁNÍČEK, Jan. (2013). *Czechs, Slovaks and the Jews, 1938–48. Beyond Idealisation and Condemnation*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- MAJEWSKI, Piotr. (2021). *Niech sobie nie myślą, że jesteśmy kolaborantami: Protektorat Czech i Moraw, 1939–1945*. Warszawa: Krytyka Polityczna.
- ROTHBERG, Michael. (2009). *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford CA: Stanford University Press.
- SCHAFER, Raymond M. (2012). The Soundscape. W: Jonathan Sterne (ed.), *The Sound Studies Reader*. London: Routledge, 95–103.
- SCHWEIGHAUSER, Philipp. (2002). You Must Make Less Noise in Here, Mister Schouler”: Acoustic Profiling in American Realism. *Studies in American Fiction*, (1), 85–102.
- SCHWEIGHAUSER, Philipp. (2006). *The Noises of American Literature, 1890–1985: Toward a History of Literary Acoustics*. Gainesville: University of Florida Press.
- SMITH, Mark M. (2014). Futures of Hearing Pasts. W: Daniel Morat (ed.), *Sounds of Modern History. Auditory Cultures in 19th- and 20th-Century Europe*. New York: Berghahn, 13–22.
- SNIEGOŃ, Tomáš. (2014). *Vanished History: the Holocaust in Czech and Slovak Historical Culture*. New York–Oxford: Berghahn.
- JONATHAN, Sterne. (2013). Soundscape, Landscape, Escape. W: Karin Bijsterveld (ed.), *Soundscape of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*. Bielefeld: Transcript, 181–194.
- TIPPNER, Anja. (2021). Postcatastrophic Entanglement? Contemporary Czech Writers Remember the Holocaust and Post-war Ethnic Cleansing. *Memory Studies*, (1), 80–94.
- TOOP, David. (2010). *Sinister Resonance: The Mediumship of the Listener*. New York–London: Continuum.
- TAŃCZUK, Renata & WIECZOREK, Sławomir (eds.). (2018). *Sounds of War and Peace: Soundscapes of European Cities in 1945*. Berlin: Peter Lang.
- TROMMLER, Frank. (2004). Conducting Music. Conducting War Nazi Germany as an Acoustic Experience. W: Nora M. Alter & Lutz Koepnick (eds.), *Sound-matters. Essays on the Acoustics of Modern German Culture*. New York–Oxford: Berghahn Books, 65–76.
- WEIGEL, Sigrid. (2002). Generation as a Symbolic Form: On the Genealogical Discourse of Memory since 1945. *The Germanic Review*, (4), 264–77.
- ZIMPEL, Jadwiga. (2018). Miron Białoszewski’s Stare życie and Post-war Silence. W: Renata Tańczuk & Sławomir Wieczorek (eds.), *Sounds of War and Peace: Soundscapes of European Cities in 1945*. Berlin: Peter Lang, 81–92.

Téma války a odsunu Němců ze Sudet v románu *Habermannův mlýn* Josefa Urbana a kontroverze vyvolané jeho filmovým zpracováním

The theme of war and the removal of Germans
from the Sudetenland in the novel *Habermannův mlýn*
by Josef Urban and the controversy caused by its film adaptation

LIBOR MARTINEK

Uniwersytet Wrocławski, Śląská univerzita v Opavě
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4791-6553>
E-mail: libor.martinek@uwr.edu.pl

Abstract: The basic topic of the study is the comparison of the literary original with the film adaptation. It is about Josef Urban's novel "Habermann's Mill" and its subsequent film adaptation of the same name directed by Juraj Herz. The theme of the novel is based on a real event, and it is, in its own way, a highly discussed and controversial subject concerning the post-war deportation of Germans from Czechoslovakia. The problem is that the novel, although not a documentary, treats many events inaccurately compared to the surviving sources, even in key motifs. Further deviations from reality occur in the film adaptation of the novel, which has caused legitimate objections among many experts, for example regarding the treatment

of the character of the characters, which is wronged either intentionally or due to the ignorance of the author, screenwriter and director. The study summarizes these findings

Abstrakt: Základním tématem studie je srovnání literární předlohy s filmovou adaptací. Řeč je o románu Josefa Urbana *Habermannův mlýn* a jeho následném stejnojmenném filmovém zpracování v režii Juraje Herze. Námět románu vychází ze skutečné události a je svým způsobem velmi diskutovaným a kontroverzním tématem poválečného odsunu Němců z Československa. Problém je v tom, že román, ač není dokumentem, zachází s mnoha událostmi oproti dochovaným pramenům nepřesně, a to i v klíčových motivech. K dalším odchylkám od reality dochází ve filmovém zpracování románu, což vyvolalo u řady odborníků oprávněné námitky, například ohledně zacházení s charakterem postav, kterému je křivda buď úmyslně, nebo z neznalosti autora, scenáristy a ředitele. Studie tyto poznatky shrnuje.

Keywords: war, deportation, border, Czech-German relations, literature, film, screenplay, direction, controversy

Słowa kluczowe: wojna, deportacja, granica, stosunki czesko-niemieckie, literatura, film, scenariusz, reżyseria, kontrowersje

Na úvod je třeba konstatovat, že z hlediska tématu vysídlení Němců z Československa budeme věnovat pozornost některým literárním dílům opavského spisovatele Josefa Urbana, která se tomuto jevu věnovala a pokládala otázky spojené s touto problematikou.

Abychom nastínili dosavadní literární kontext „sudetské literární vlny“¹ v české literatuře, připomeňme, že se téma v české literatuře sice objevovalo, ale v malé míře, například v románech čerpajících inspiraci z konce války (první a druhá vlna prózy s okupační a válečnou tematikou) nebo v prózách s tzv. kolonizační tematikou, týkající se nového poválečného osidlování pohraničí.

Ze starších prozaických děl můžeme zmínit sentimentálně laděný román *Dům na zeleném svahu* (1947) Anny Sedlmajerové, tendenční romány *Země dokořán* (1950) Bohumila Říhy a *Nástup* (1951) Václava Řezáče, román *Město na hranici* (1958) Karla Ptáčníka, napsaný

¹ S tímto termínem jsme se poprvé setkali v článku Lubomíra Machaly (2020, s. 87–95).



jako polemika s Řezáčovým socrealistickým dílem, nebo existenciálně laděné novely *Adelheid* (1967) Vladimíra Körnera a *Boží duha* (1969) Jaroslava Durycha². Z novějších titulů pak román Radky Denemarkové *Peníze od Hitlera* (2006), novelu *Němci* (2012) Jakuby Katalpy³, *Výhnání Gerty Schnirch* (2009) Kateřiny Tučkové, *Slepá mapa* (2013) Aleny Mornštajnové, *Habermannův mlýn* (1. vyd. Opa-va, 2000) Josefa Urbana a specificky také komiks *Alois Nebel* Jaroslava Rudiše a Jaromíra 99 (vl. jm. Jaromír Švejdlík). Kromě toho existují ještě další díla českých spisovatelů, která se věnují česko-německým vztahům,⁴ ale nám jde zejména o téma poválečného odsunu (můžeme se setkat také s výrazy vystěhování, vysídlení, transfer, vyhnání) Němců z Československa.

Jestliže věnujeme samostatnou pozornost autoru J o s e f u U r b a n o v i (*3. 2. 1965 Zábřeh na Moravě), je to proto, že v současné době a v aktuálním mediálním prostředí vlastně nerozhoduje o známosti autora počet pozitivních recenzí jeho titulů, dílčích studií nebo dokonce autorských monografií o něm, které by dotvrzovaly estetickou hodnotu jeho díla, ale zfilmování scénáře podle literárního textu. To je v současnosti asi nejlepší reklama původního díla a pro příklady nemusíme přece chodit nijak zvlášť daleko. Vytvoření naší studie bylo dáno především aktuálností komunikační situace s přihlédnutím k hodnotám komunikovaným literárním textem.

Josef Urban zpracovává problematiku česko-německého soužití v historicky laděném románu *Habermannův mlýn*. Urbanova česká rodina pocházela z Kolštejna (dnes Branná) v oblasti Sudet, odkud v roce 1938 odešla z obavy před Hitlerem a usadila se v Krhové na Valašsku. Do Sudet se Josef vracel jako dítě na prázdniny, avšak nikdo z Urbanovy rodiny se zpět už nepřistěhoval. V 70. letech se rekreačně plavil se svým otcem na kajaku po řece Moravě a navštěvoval závodní

² J. Durych dopsal *Boží duhu* již v roce 1955, vyjít mohla až v období určitého politického, společenského a kulturního uvolnění v Československu.

³ Vlastním jménem Tereza Jandová. Narodila se v Plzni v r. 1979.

⁴ Sumarizuje je ve svém článku Lubomír Machala, včetně básnických děl.

oddíl vodního slalomu. V mládí ho zaujala tvorba prostějovského rodáka Vladimíra Körnera, zejména po zhlédnutí filmu *Údolí včel* (prem. 1967, režie F. Vlášil), který se mu vryl hluboko do paměti. Ve svých dvanácti letech se od otce dozvěděl o tragickém příběhu mlynáře Habermanna a k tomuto příběhu se později vrátil jako spisovatel. Maturitu složil na zábřežském gymnáziu. Poté vystudoval Přírodovědeckou fakultu Univerzity Karlovy v Praze. V letech 1988–1989 byl Urban reprezentantem Československa ve sjezdu na divoké vodě.

Urbanova touha po dobrodružství mu vydržela až do rané dospělosti, kdy s Robertem Kazíkem založil expediční společnost Denali zabývající se organizováním výprav na kajacích a raftech do všech koutů světa. Šlo o vodácké průzkumy nejhlubších kaňonů a o sjezdy divokých řek nejen u nás a v Evropě, ale i v Americe a Asii. Urban díky těmto expedicím navštívil Aljašku, Dead Horse Valley, Himálaje nebo pouště kolem Araratu. Tyto nevšední zážitky nastartovaly autorovu uměleckou činnost, i když se zprvu jednalo spíše jen o dokumenty z jeho cest. Světoběžník Josef Urban žije již delší dobu v Opa-vě. Mimochodem několik let byl manželem známé zpěvačky a skladatelky Radůzy (vlastním jménem Radka Vranková) (Říhová, 2018). Poznali se při práci na filmu podle Urbanova scénáře *Tenkrát v ráji*, ke kterému Radůza složila hudbu.⁵

Tvorbu Josefa Urbana můžeme rozdělit do několika žánrových oblastí. Urban je autorem několika beletristických knih s cestovatel-skou tematikou, beletristických knih, tedy souborů povídek, novel a románů, z nichž některé se věnují době války, okupace a odsunu německých obyvatel z pohraničí. Nejznámější je jako prozaik a scénárista.

Recenzemi ve významných českých literárních časopisech na počátku opomínanou prózou *Habermannův mlýn*, a posléze i dalšími knihami se Urban postupně zařadil do linie současných českých pro-zaiků, kteří se ve svém díle zabývají mimo jiné soužitím různých skupin obyvatelstva v multikulturních regionech.

⁵ Radůza nazpívala pro film titulní píseň *Tenkrát v ráji* a píseň *Skalák*.

Věnujme pozornost nejprve románovému žánru, který Josefa Urbana nejvíce proslavil, ale zároveň přinesl celou řadu kontroverzních reakcí.

Urbanův román *Habermannův mlýn* vyšel v opavské tiskárně Grafis, která je v současné době v likvidaci, ale dříve vydala osm knih, převážně s cestovatelskou tematikou. Román dal podnět ke vzniku televizního dokumentu o případu německého mlynáře Huberta Habermanna na Bludovsku v okrese Šumperk⁶ a později byl podle něj natočen stejnojmenný film v režii Juraje Herze (1934–2018) na základě Urbanova scénáře, do něhož zasahoval postupně režisér a po dohodnuté česko-německé koprodukcí také německý scénárista Wolfgang Limmer, takže Urban je uváděn jen jako autor námětu. Premiéra snímku připadla na rok 2010. Za původní scénář k filmu *Habermannův mlýn* byl Urban oceněn Cenou Sazky v rámci cen České filmové a televizní akademie (2002). Film *Habermannův mlýn* získal Bavorskou filmovou cenu za režii a za nejlepší herecký výkon (Mark Waschke). Poté získal několik cen v rámci české filmové ceny Český lev a v roce 2010 na Izraelském festivalu World Jewish Film Festival cenu Židovské oko za nejlepší celovečerní film.

Nicméně, od skutečných událostí, na což poukázali historikové, politologové a žurnalisté, se film značně odchyluje. Kritika poukazuje na vážné faktické chyby, jak v životopisných detailech, tak v celkovém pojetí dobové válečné situace a česko-německých vztahů. Avšak tyto chyby se nacházejí již v knize a další k nim byly přidány ve scénáři. I když se režisér i scénárista ve druhém vydání knihy bránili možným i skutečným výtkám kritiky argumentem, že netvořili dokument, ale fiktivní díla, literární i filmová kritika se zaměřila vesměs na tyto skutečnosti. K tomu se pak přidaly i četné negativní ohlasy čtenářů i diváků. Zajímavé byly německé recenze filmu (do němčiny román přeložen nebyl), které mj. poukazovaly na přehnaný didaktismus filmového zpracování příběhu.

⁶ Šlo o dokument režisérů Milana Maryšky a Petra Jančárka. Film pracuje s odtažným spisem a doznáním Jiřího Pazoura.

To vše svědčilo o mimořádném ohlasu obou ztvárnění případu vraždy Habermanna těsně po skončení války a obrazu situace na Zábřezsku před válkou, během ní a po ní. Nicméně pokud se měla knihou a filmem vzbudit celospolečenská diskuse o odsunu Němců z pohraničí, pak patrně nebyla taková, jakou se spisovatel, scénárista a režisér možná snažili vyvolat.

Za manipulaci se čtenáři prostřednictvím reklamy na druhé vydání knihy můžeme považovat již tuto anotaci:

Kniha *Habermannův mlýn* byla poprvé vydána v roce 2001 [ve skutečnosti v roce 2000 – pozn. L.M.] a vyvolala velký poprask, neboť její obsah byl v době uvedení na trh velmi neobvyklý, až skandální. Autor v knize vypráví o dramatickém osudu německého mlynáře Habermanna a jeho českého kamaráda Jana Březiny. Příběh byl v kraji Šumperska pověstný právě skutečností, že mlynář, který v průběhu války pomáhal Čechům, na konci války za záhadných okolností zmizel. Říkalo se, že se stal nepohodlným několika významným lidem na okrese. (Urban, s.a.)

Podle spolehlivé České literární bibliografie se první vydání románu dočkalo pouze jedné (mikro)recenze z pera zkušeného literárního vědce Aleše Hamana v Lidových novinách (Haman, 2000, s. 19) v rubrice Literatura, kde dílo, které autor jednou označuje za novelu, podruhé za román, obdrželo pouze jednu hvězdičku z pěti. Ostatně až na dva univerzálně laděné knižní tituly z opavského Grafisu (příručka *Katechismus pro biřmovance* od biskupa Františka Lobkowicze a dvojjazyčný *Pozdrav z Opavy / Grüss aus Troppau* obsahující soubor dobových pohlednic) byly knihy z tohoto nakladatelství nedostatečně distribuovány a spíše sloužily danému autorovi k rozdávání nákladu svým kamarádům a známým. Druhé vydání knihy pak již vyšlo v zavedeném pražském nakladatelství Fragment v roce 2016 s nově doplněným podtitulem *Kultovní⁷ příběh s předmluvou Juraje Herze*.

⁷ Opět reklamní slogan, když slovo *kultovní* používáme pro zlomové knihy, audiovizuální díla, výtvarná díla, hudební skladby nebo nahrávky atp., které významným způsobem ovlivnily nějakou část populace či umění. Taková díla pak nazýváme kultovní (mimořádně uctívaná), což není ani kniha a ani film.

Nejprve se věnujme románovému zpracování příběhu německého mlynáře Huberta Habermanna. Kniha obsahuje předmluvu, prolog a 24 pojmenovaných kapitol. Předmluvu napsal Daniel Krzywoń, s nímž Urban založil ostravskou produkční společnost DP film, v níž mj. vznikly celovečerní hrané filmy podle Urbanových scénářů s tematikou války, okupace a poválečné situace *7 dní hříchu* (2012; r. Jiří Chlumský) a *Tenkrát v ráji* (2015) a několik dokumentů.⁸ Autorem prologu s názvem *Habermannův mlýn – Živá kniha?* je sám Josef Urban.

Urban v předmluvě líčí svou práci na knize i to, jak a proč ho téma česko-německých vztahů zaujalo. Román byl napsán roku 1999 na základě skutečných událostí ze života Huberta Habermanna (v románu a v jeho následném zpracování jsou jména postav jen nepatrně pozměněna, což vyvolává dojem autenticity), ale nejde o pouhé dokumentární zpracování.

Při práci jsem vycházel z reálných vzpomínek pamětníků, ale jako spisovatel mi nešlo o to, historicky příběh přesně zmapovat. K tomu došlo až později. Chtěl jsem vytvořit dílo, které by vystihovalo dlouholetý problém česko-německých vztahů, a to na základě zajímavého příběhu. Z tohoto důvodu jsem také zaměnil jména hlavních hrdinů, a do úvodu knihy napsal, že se jedná sice o story s reálným základem, která má však svoji literární licenci (Urban, 2010, s. 12).

Film bránila i produkce, jejíž mluvčí, Helena Hejčová, tvrdí:

Bludovskou tragédií se film jen volně inspiroval a Habermannův příběh posunuje do obecnější roviny. To, že se z osudů úspěšného, zámožného podnikatele stala téměř antická tragédie, bylo způsobeno dobou a místem, kde žil (cit. podle: Rybičková, 2010).

Děj příběhu se odehrává v poměrně přesně vymezeném časovém úseku, a to od roku 1938, kdy byla podepsána mnichovská dohoda a české pohraničí bylo následně obsazeno německým vojskem. Z hle-

⁸ Planeta záhad, Náš venkov, Na stopě, Afrika cestou necestou, Horolezci, Pevnosti Hlučinska, Na lovu příšer, Kde se valí kameny – Leštinský masakr 1945, Svědkové zrady aneb Měli jsme se bránit? Dostupné z: <https://www.fdb.cz/lidi-zivotopis-biografie/231948-daniel-krzywon.html> [26. 9. 2023].

diska prostoru je situován do malé vesnice. Můžeme se domnívat, že pravděpodobně jde o Bludov, čemuž odpovídají jména postav, která byla v románu jen nepatrně změněna vůči těm skutečným, realie zcela odpovídají popisu obce.

Hlavní postavou románu je Němec August Habermann, který vlastní mlýn a lesní pilu. Spolu s manželkou Hertou vychovává dvě dcery, tříletou Melitu a právě narozenou Annu. Mezi lidmi ve vesnici se těší přirozené autoritě. Jeho pila i mlýn zaměstnává početnou skupinu českých dělníků. Jeho nejlepším přítelem je Čech, hajný Jan Březina, se kterým často tráví volný čas. V březnu roku 1939 je nad zbytkem území Československa vyhlášen Protektorát Čechy a Morava. Do vesnice dorazí němečtí vojáci a chtějí mluvit s Habermannem jako s místním Němcem. V jeho vile si pak připíjejí na německé vítězství.

Německá okupace má své důsledky. Hauptsturmführer Kozłowski společně s poručíkem Götzem postupně odstraňují nevhodné osoby. Na jejich seznamu se objevují lidé, kteří představují nebezpečí pro Říši. Kozłowski se společně s ostatními členy gestapa schází v Habermannově vile, kde se společně opíjejí s majitelem vily. Březina jednou večer uvidí, jak se ve sklepě pořádají hody za účasti českého starosty Petra Hartla, majitele nedalekých lázní Pospischila a mlynáře Habermanna. Nechápe, jak mohou pít v jedné místnosti společně členy gestapa.

Válečné roky ubíhají. Bitva u Stalingradu znamená zásadní zvrat ve válce a lidé tuší, že kolo dějin se otáčí v neprospěch Německé říše. Organizovaná skupina Čechů postaví v lese za vesnicí bunkr a tajně se zde schází, nicméně k žádným diverzním akcím se neodhodlá. Také August Habermann přispívá českému odboji – ve svém mlýně mele načerno mouku, aby pomohl lidem v okolí, kteří pomáhají partyzánům skrývajícím se v lesích. Jednoho dne zamíří do bunkru v lese čtyři muži – Mašek, Hybner (lesní dělník), Fráner (prodávač a majitel místního koloniálu) a Bruchner (traťový dělník), aby doplnili zásoby. Na cestě potkají dva německé vojáky, kterým se rozbila motorka, a chtějí se zeptat mužů, kde se dá sehnat povoz a kde je tady nejbližší telefonní stanice. Igor Mašek však v panice zastřelí jednoho z dvojice

vojáků. Strhne se přestřelka. Živý doběhne do bezpečí pouze Mašek. Ostatní jsou zabiti druhým německým vojákem. Ten okamžitě podává zprávu na posádku wehrmachtu do Šumperka. Za tuto událost tvrdě zaplatí několik místních obyvatel vesnice, kteří jsou v nedalekém lo-
mu popraveni gestapem. Viníka Igora Maška však nenajdou, protože se ukrývá v lesích v bunkru, kam mu Březina nosí jídlo.

Blíží se konec války a s ním i kapitulace Německa. Někteří lidé se Němcům mstí s vidinou získání jejich majetku. 8. května 1945 domluvená skupina pětadvaceti Čechů míří k Habermannově vile, aby si vyřídila jakési účty s mlynářem a sebrala mu majetek. Vyvedou Habermanna a jdou s ním k lázním, které vlastní Pospischil. Ostatní mezi tím rozkrádají vybavení domu. Herta s dcerami jen tiše přihlíží a vyděšeně sedí v koutě. Josef Huf, jemuž se Herta již dříve líbila, se ji pokouší znásilnit, ale v tom mu zabrání starosta Petr Hartl. Tak aspoň společně ukradnou rodinné šperky starého mlynářského rodu. Tomu všemu nemůže nikdo zabránit, ani Březina ne, který dostal ránu do temene hlavy, leží v šumperské nemocnici a blouzní. S Hertou se setkává až při odsunu, kdy je německé obyvatelstvo vyháněno z domovů. Habermannovu ženu najde v zástupu odsunutých Němců společně s dcerami Annou a Melitou, jak vyčerpaně kráčí po cestě. Březina slibuje Hertě, že jejího muže najde.

Roku 1946 se Březina objeví na národním výboru u starosty Hartla, aby mu předal dokument – podání ve věci nezvěstného Augusta Habermanna. Starosta nejdříve s vyšetřováním nesouhlasí, ale poté si domluví schůzku s Hufem, který nyní přebývá v Habermannově mlýně. Březina stále nemůže zapomenout, co se stalo s jeho nejlepším přítelem, a tak se vydává do vily za Hufem. Josefa Hufa však nachází oběšeného dole v obci v hospodě. Na stole leží pouze dopis, kde popisuje, co se stalo s Augustem Habermannem. Vyplyvá z něj, že byl ubit a spálen v lázních za účasti několika mužů, včetně starosty Petra Hartla, Igora Maška, kočího Luboše Pazoura a majitele lázní Pospischila.

[...] rozčtvrcené tělo bylo spáleno v lázeňském kotli. Takto jsme skoncovali s mlynářem Augustem Habermannem. Cítím za všechno strašlivou vinu, i za mlynářovu rodinu, kterou jsem pomáhal zničit a obohatil se na její úkor. Nezasloužím proto již další

žití, Bože, buď ke mně milostivý. Níže podepsaný Josef Huf – národní správce zdejšího mlýna (Urban, 2010, s. 12).

V hospodě se Březina setkává se starostou. Ten si Hufovo přiznání přečte a roztrhá ho na kusy. Březina mu chrstne koňak do tváře a vyčte mu, že zabil svého kamaráda. Poté odchází, ale starosta běží za ním, v ruce svírá nůž. Oba dva zápasí v části náhonu, kde se tvoří silný proud. Hartlovi se smekne noha a jeho tělo zmizí pod hladinou. Březina chce ještě natáhnout ruku, aby se muž zachytil, ale jeho snaha je marná.

V poslední kapitole románu nazvané *Vzemi duchů* líčí autor dobu, kdy se poprvé setkal s příběhem o Augustu Habermannovi. V 70. letech minulého století se s otcem plavil na kajaku po Moravě a narazili na zchátralou budovu mlýna. Tam se od svého táty dozvěděl příběh o německém mlynáři.

Aleš Haman – ve své době, pokud je nám známo, jediný recenzent románu – dílu oprávněně vytkl řadu nedostatků, od kompozice po primitivní a veskrze popisný styl nebo problematické pojetí postav.

Postavy Čechů jsou vyličený spíše jako záporné, včetně dělníka Maška, majitele lázní Pospischila nebo starosty Hartla. Kladně vyznívají postavy Březiny a jeho německé manželky Marty. Rozporuplná je postava Josefa Hufa – má podíl na vraždě mlynáře Habermanna, později svého činu lituje a pocit viny jej dovede k sebevraždě.

Nelze ovšem říci, že by galerie postav byla *a priori* rozdělena na „hodné“ Němce a „zlé“ Čechy.

Hauptsturmführer Kozlowski a poručík Götz představují ztělesněné zlo nacistického Německa. V pojetí hlavního hrdiny, Augusta Habermanna, sice převažují kladné vlastnosti, ale hostí členy gestapa a opíjí se s nimi ve své vile. Jeho žena Herta se snaží svého manžela varovat, neboť má strach o sebe a svou rodinu. Nakonec je vyhnána ze svého domova a zařazena do odsunu.

Román je psán Er-formou, tedy z pohledu objektivního vypravěče. Dějové sekvence jsou řazeny chronologicky za sebou. Autor pracuje i s retrospektivními pasážemi, zejména v první kapitole, která popisuje zástup odsunutých Němců směřujících na nádraží. Tato scéna je po-

pisována v obměnách (i ve dvaadvacáté kapitole). Kniha tedy začíná tam, kde končí celý příběh. Ten postupně graduje, a to krádeží na pile, zabitím německého vojáka, popravou deseti obyvatel vesnice. Vyvrcholením dramatického aspektu příběhu je zavraždění Habermanna, po kterém následuje rozuzlení, během něhož jsou odhaleni viníci.

Kniha je vystavěna na principu kombinace fikce a reálií, které v příběhu reprezentují zejména místní jména, jména některých postav a popisy. Jak soudí Richard Změlík:

Jednotlivé aspekty nicméně vytváří relativně izolované jednotky, které nejsou dostatečně funkčně zakomponovány do vyprávění. Typickým příkladem je obligátní líčení krajinných scénérií na začátku každé kapitoly, jejichž účelem má být evokace prostředí. Výsledkem jsou ovšem izolované deskripce, které mají blíž k stylistickému cvičení na téma líčení přírody než k umělecké evokaci. Zjevným dokladem nepříliš zdařilého uměleckého zpracování *de facto* historické látky je soubor rysů, které jsou produktem vypravěčovy aktivity: v první řadě se jedná o nefunkční deskripce a klišé, dále o kompoziční nevyváženost a celkovou vypravěčovu nepřesvědčivost (Změlík, 2013, s. 12).

Podle Změlíka se tyto aspekty vzájemně propojují.

Způsob, jakým je kniha napsána, zejména pak díky redundantní narativní doslovnosti, dějové nekomplikovanosti, ideovému schematismu založenému na nekritické polaritě dobra a zla, jež se rovněž schematicky reflektuje v charakteru postav, vede k tomu, že se autonomie literární fikce rozpadá pod autorem nedostatečně zvládnutou uměleckou metodou. To v tomto případě má za následek, že se důraz z literárnosti a fikcionalitu právě díky jmenovaným rysům přesouvá na rovinu věcné správnosti. Z tohoto hlediska jsou potom pochopitelné i výtky vůči knize, které se dotýkají nikoli její umělecké roviny, ale obsahové správnosti. A přitom právě obsah by měl být do jisté míry kriticky »nedotknutelný«, stejně jako svébytný svět fikce. O to usiluje i autor, který v úvodu prohlašuje, že próza je právě takovou fikcí, a nikoli rekonstrukcí historické události. Otázkou ovšem zůstává, zdali se mu tento záměr podařilo naplnit (Změlík, 2013, s. 12).

Už zmíněný Aleš Haman konstatoval, že text *Habermannova mýlna* připomíná spíše scénář než přesvědčivě napsaný román. Se žánrem scénáře měl Urban skutečně také víc zkušeností než s románovým tvarem. Již v roce 2002 upravil svoji prózu do podoby scénáře, podle kterého byl o osm let později natočen i stejnojmenný film Juraje Herze.

Na rozdíl od knihy, jejíž obsah jsme zde volně převyprávěli, děj filmu nepopisujeme, jenom se prozatím omezíme na konstatování, že v něm přibýly další nesrovnalosti vůči skutečným událostem, k nimž se vrátíme v závěru studie.

Richard Změlík se snažil odhalit, v čem patrně spočívá problematické přijetí filmového díla.

Zásadní problém a zřejmě i následné nedorozumění mezi filmaři a filmovou kritikou i dalšími kriticky nastavenými recipienty zřejmě spočívá nikoli ve snaze režíře či produkce ideově diskvalifikovat český národ v citlivé otázce českoněmeckých vztahů či snad touze přepisovat a dezinterpretovat dějiny, ale právě ve vztahu filmu k jeho předloze. Kniha totiž filmařům nabídla vcelku přehledný, nekomplikovaný, schematizovaný příběh a postavy, které bylo možné do filmové řeči dobře a čitelně adaptovat. Kromě vlastního textu na vznik filmu zde zcela jistě působilo i nezvyklé téma a skutečnost, že snímek lze opřít o historickou událost bez ohledu na to, kolik se o ní ve skutečnosti ví (Změlík, 2013, s. 12).

Pokud jde o historickou událost, současné poznání se liší od toho, co nám na základě vyprávění pamětníků sděluje vypravěč románu. „Případ Habermannovy vraždy sice začal být vyšetřován v 50. letech (obviněn byl v románu ani ve filmu nezmiňovaný Čech Jiří Pazour), přesto – jak dokládá ve svém článku šumperská novinářka Stanislava Rybičková na základě průzkumu v Okresním archivu v Olomouci – „řízení proti Jiřímu Pazourovi soud zastavil 26. července 1950 na návrh prokuratury a propustil ho z vazby. V lednu 1951 pak soud vydal vdo-vě potvrzení, že její muž byl 7. května 1945 zastřelen.“ (Rybičková, 2010)

Souhlasíme se Změlíkovým postřehem, že v daném regionu došlo nejen k případu vraždy Habermanna, ale připomíná se například i tzv. loštický masakr, jenž se odehrál rovněž na Zábřežsku, kdy bylo pod vedením partyzánů surově zavražděno šestnáct německých obyvatel jako odplata za předchozí zabití čtyř Čechů za to, že partyzáni zaútočili na poslední odjíždějící německý vojenský transport. K tomu připočteme další případy likvidace sudetských Němců (např. na Bukové hoře na Broumovsku a jinde). Všechny byly po válce tabuizovány. (Staněk, 1991, s. 39 an.)

Na vznik filmu měl zřejmě vliv i kontext současné české kinematografie, zejména pak té její části, která se věnuje zpracování událostí z období druhé světové války (*Krev zmizelého*, *Pramen života*, *Je třeba zabít Sekala*, *Musíme si pomáhat*, *Želary* nebo novější *Krajina ve stínu*). Jeho realizace byla celkem pochopitelná a přirozená. Původně o film jevil zájem Filip Renč, jenž s Josefem Urbanem dříve spolupracoval na několika snímcích podle jeho scénářů, ale nakonec se patrně i kvůli finančním otázkám režie ujal Juraj Herz v česko-německé koprodukcii.⁹

K tomu je ovšem třeba dodat, že na rozdíl od výše jmenovaných filmů právě *Habermannův mlýn* zpracovává schéma viny v převráceném pořadí, tedy od odsunu Němců. Naopak postrádáme zobrazení vyhnání Čechů z pohraničí v roce 1938 po přijetí Mnichovské dohody, jejímž hlavním bodem bylo odstoupení pohraničí Československé republiky v místech osídlených převážně Němci nacistickému Německu.¹⁰ To mohl být rovněž jeden z důvodů pro filmovou realizaci, ale zcela jistě jím nejprve byla literární předloha. Juraj Herz se údajně ujal režie proto, že mu téma nebylo cizí. Jeho židovskou rodinu během války schovávali němečtí obyvatelé slovenské vesnice Eisdorf (dnes Žakovce), kteří byli po válce odsunuti.

Film má s knihou téměř totožný děj, ale ten byl redukován scénářem pro potřeby filmové struktury a jazyka. Obsahuje i řadu scén dokreslujících atmosféru kraje nebo charakteristiku postav, zejména hlavní postavy Habermanna. Tomu odpovídá například scéna, ve které – na rozdíl od knihy – mlynářova žena Herta zachraňuje svého syna, jenž se vrací zraněný od Stalingradu v německém vlakovém transportu.

⁹ Celkový rozpočet filmu byl 87 milionů Kč, česká účast na něm byla 30 milionů, z nich zhruba 10 tvořil grant od Státního fondu ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie (ČTK, 2009.).

¹⁰ Údaje o počtu migrantů se rozcházejí. Tehdejší oficiální statistika, vypracovaná sekretářem Ústavu pro péči o uprchlíky Jaroslavem Šimou, uvádí, že k 1. 7. 1939 bylo evidováno celkem 171 401 uprchlíků z pohraničních oblastí do vnitrozemí, z toho 141 037 české národnosti, 10 496 Němců a 18 673 Židů. Statistika nezahrnuje aktivní státní zaměstnance, kterých bylo přibližně 50 tisíc (Benda, 2012, s. 130).

Vrcholná scéna filmu, ve které mlynáře lynčuje rozběsněná skupina obyvatel, a jež se opět poněkud liší od knihy, má v celkovém dramatickém plánu filmu funkci jeho vrcholu a zvratu. Ačkoli tomu obvykle bývá naopak, v tomto případě platí, že z hlediska emocionality předčil film režiséra, jenž rád točil hororové příběhy, svou literární předlohu.

Film ani kniha nejsou dokumentem v pravém slova smyslu, a není tedy jejich cílem pravdivě zaznamenávat historické události. (Dokument, jak jsme uvedli výše, o těchto vylíčených událostech nicméně vznikl, ale s jiným scénáristou a režisérem.)

Proč k v tomto případě u recipientů k takové záměně dochází, je podle Změlíka

[...] věcí nedokonalé předlohy, která nedokáže s patřičnou silou a autoritou sugerovat přesvědčivý a autonomní fikční svět, jenž se sice může dostat do konfliktu s historickou pravdivostí, ale neměl by se dostávat do konfliktu s pravdivostí uměleckou, která ke skutečnosti vytváří významný kontrast. V případě knihy a přirozeně i filmu, který byl na jejím základě zpracován, se tak do popředí dostala dokumentární fakta namísto fikce, která měla naopak podněcovat k zamyšlení např. nad způsobem, jakým se dějiny vyrovnávají s jedinci a naopak (Změlík, 2013, s. 14).

Odchyly od historické pravdivosti filmového zpracování dosud nejkomplexněji shrnul historik a politolog pocházející shodou okolností z Bludova, jenž se ve svých odborných pracích zabývá historií mikroregionu, Stanislav Balík (v současnosti děkan Fakulty sociálních studií MU v Brně a zastupitel obce Bludov). Uveďme v parafrázi některé Balíkovy úvahy z jeho článku *Habermannův lynč a národní sebebičování* (Balík, 2010).

Film má neobyčejně silnou moc – a v tomto případě ji podle Balíka tvůrci dokonce až zneužili. Nejenom tím, že si zcela vymysleli motivy vraždy i samotné vrahy, ale například i tím, že udělali patolízala a člověka hrajícího na obě strany z majitele lázní Pospíšila, jemuž jen nepatrně změnili jméno na německy psané Pospischil. Avšak právě tento člověk byl natolik statečný, že byl od roku 1944 prvním předsedou ilegálního okresního národního výboru a že byl posléze jedním z nejdéle vězněných politických vězňů bolševického režimu, jenž se na svobodu dostal až v roce 1966?

Jak to bylo s Habermannem ve skutečnosti? Na tuto otázku Balík podrobně odpovídá. Pocházel, stejně jako jeho žena, ze smíšeného německočeského manželství. Za války Čechům pomáhal, neví se ale o tom, že by to bylo až k hranici vlastního sebeobětování. Rád hrával karty, což se mu stalo v posledku osudným. Když byl 8. května 1945 revoluční gardou zatčen a odváděn před revoluční ONV, potkal je cestou mladý holič, jeho kumpán z hospody, nad nímž Habermann v kartách často vyhrával. V okamžiku skončené války byl navíc v euforii, vytáhl zbraň a mlynáře bez rozmýšlení zastřelil. Tuto verzi potvrzují i nedávno objevené dokumenty v okresním archivu, konkrétně trestní spis s vrahem. Jiná věc je, že jeho čin byl amnestován dekretem prezidenta Beneše z roku 1945.

Habermann nebyl ubit lidovým lynčem, nebyl mučedníkem trpícím za to, že byl jako jediný statečný. Šlo o vraždu z osobní nenávisti, jakých se v Bludově do té doby odehrálo několik – zdůrazňuje Balík.

Mlynář Habermann byl zatčen jen proto, že byl Němec a odveden před Národní výbor. Jeho vila byla vykradena. Film by ovšem vyzněl zcela jinak, kdyby se kromě jména a tragické smrti hlavního hrdiny inspiroval skutečnými bludovskými válečnými událostmi. Podle názoru brněnského historika bychom pak lépe pochopili dobovou náladu českého obyvatelstva, tušili bychom, jak se mohlo stát, že se v lidech zahnízdila tak obrovská nenávist vůči všemu německému. Filmový lynč se odehrát mohl a leckde se možná i odehrál, ale nikoli ve starém mlýně na řece Moravě.

Příjezd Němců v říjnu 1938 nebyl vítán vlaječkami, ale pláčem a bezmocným vztekem. Bezprostředně poté následoval útek československých státních úředníků a poloviny učitelů.¹¹ Nenávist vyrůstala z řádění nového německého ředitele školy Erbena, který byl také vedoucím místní nacistické organizace. Za Erbena byly provedeny probírky ve školní knihovně, jimž padly za oběť i knihy jako *Babička*

¹¹ K Balíkově postřehu je třeba dodat, že v německy homogenních městech, jakým byl do konce války například Krnov, bylo odtržení Sudet po Mnichovu 1937 naopak s vlaječkami a také s hajlováním vítáno, jak dokumentují fotografie v archivu města Krnova.

Boženy Němcové, bylo zavedeno povinné vyučování němčiny, zastavena výuka dějepisu, zakázán zpěv hymny *Kde domov můj*. Po vychození obecné školy neměli čeští žáci možnost, jak se dále vzdělávat. České vyšší školy neexistovaly, do německých nebyli přijímáni. Nemohli nastoupit ani do učení. To se odehrávalo v celém Protektorátu. Byly rozeznány české spolky, včetně tělovýchovné organizace Sokol – ten ve filmu zcela ahistoricky funguje, dokonce v něm cvičí s komunistou lidovecký starosta (Čech nemohl být ve třetí říši starostou, takže se z něj v příběhu snadno vytvořil kolaborant) a Němec Habermann. Větší slátanina už nemohla nikoho napadnout – domnívá se Balík. Podle Balíka filmu scházel emotivní pohled na bezmocnou lítost a pláč lidí v plném kostele při rekvírování nových i starých kostelních zvonů pro potřeby výroby německých zbraní. Filmu scházel také pohled na dvanáct českých velkých sedláků a jejich rodiny, jak musí vyklidit své statky, odjet do neznáma (do vnitrozemí) a na jejich místo přišli cizí němečtí sedláci.

Značně problematické se jeví vyličení úlohy katolické církve v obci. Starý farář, který ve filmu oddává a křtí a poté – což je klisé – příslibuje hlavnímu nacistovi pomoc při útěku, byl ve skutečnosti rok před koncem války zatčen za podporu odboje. Byla by to dojemná – a na rozdíl od většiny filmu navíc pravdivá scéna –, v níž by po ročním utrpení naposled vydechl v náručí svého bludovského kaplana v Terezíně tři dny před koncem války se jménem Bludov na rtech.

Nenávist vůči Němcům jako etnické skupině, která vyhřezla po válce a která je v určitých generacích národa dodnes přítomna, nemusela nutně pramenit z chování jednotlivých Němců. Dokonce i ti „nenávistníci“ přiznávají některým Němcům konkrétní zásluhy – v bludovském případě Habermannovi, občas i hraběnce Gabriele Žerotínové. Nenávist pramenila daleko spíš z kolektivních pocitů – z hrůz heydrichiády, vypálených Lidic, Ležáků či Javoříčka, ukradeného mládí, národního ponížení při zákazu zpěvu hymny atd. uzavírá své zamyšlení Stanislav Balík (2010).

Dlouholeté národní ponižování našlo podle Stanislava Balíka svůj ventil ve vyhánění Němců a v etnické nenávisti. Nebylo to humánní

a nelze to ospravedlňovat. „Jen“ to lze pochopit... Avšak jinak, než jak k tomu vede diváky kniha a film.

K otázce Dichtung und Wahrheit neboli Básnění a pravdy v *Habermannově mlýně* se vyjádřil novinář, publicista a překladatel Karel Čech (1944–2015) v časopise Fragmenty (Čech, 2011):

Jediné, co však odpovídá historické pravdě, je postava mlynáře Habermanna, který skutečně zemřel násilnou smrtí těsně po válce. Prakticky vše ostatní už je vymyšlený příběh, který navíc ani neodpovídá realitě té doby.

Zde je několik příkladů:

1) Mlynář Habermann nebyl ubit zdivočelými českými šovinisty přivázaný na točícím se mlýnském kole, jak film barvitě ukazuje na začátku i na konci, ale byl zastřelen svým opilým kumpánem z hospody údajně proto, že nad ním pravidelně vyhrával v kartách (vrah byl Čech, povoláním holič).

2) Mlynář Habermann neměl za ženu Češku, jejíž otec byl navíc Žid, ale Němku. [K tomu dodejme, že tato postava jako Židovka nemohla být poslána do koncentračního tábora pár měsíců před koncem války, když v té době byly tábory likvidovány a ty které nebyly, tak se dočkaly posléze osvobození. A pak se z koncentráku vrátila, aby za pár týdnů byla poslána do transportu Němců v rámci jejich transferu či vyhnání, aby se ji jako Židovku s její dcerou pokoušel ze zástupu německých obyvatel hnaných do vagonu vlaku pokusit zachránit hajný Březina.]

3) Není známo a doloženo, že by mlynář Habermann nabízel důstojníkovi SS svůj život za život deseti českých rukojmí, které důstojník chtěl nechat zastřelit.

4) Němci nepopravili v Bludově devět Čechů za to, že v lese nesmyslně zastřelili dva německé vojáky, ale popravili 23 rukojmí za spolupráci s partyzány.

5) Bludovský farář nevyprovázel soucitně bludovské Němce do odsunu, ale byl za podporu odboje [již dříve – pozn. L.M.] poslán Němci i s kaplanem do Terezína, kde oba zemřeli.

6) Majitel místních lázní nebyl slizký český kolaborant, ale statečný člověk, který prokazatelně podporoval odboj a později byl vězněn v padesátých letech za politické postoje. [Dodejme, že kvůli vykreslení jeho postavy v obou uměleckých dílech, knižním i filmovém, Pospíšilova rodila měla značné problémy získat lázně v restitucním řízení, když úřady měly za to, že šlo o kolaboranta s nacisty. Pozn. L.M..]

7) Dvakrát je ve filmu opakován oblíbený historický nesmysl Landsmanschaftu, že na základě Mnichovské dohody byly tzv. Sudety vráceny zpět Německu. České a moravské pohraničí k Německu nikdy nepatřilo a čeští i moravští Němci byli vždy poddanými českých panovníků (Čech, 2011).

Skutečnosti, které byly podle Karla Čecha za války nemyslitelné:

1) Němci cvičí za války společně s Čechy v Sokole. K něčemu takovému nemohlo s ohledem na německou nadřazenost nikdy dojít, nehledě na to, že Němci Sokola po obsazení pohraničí zakázali.

2) Habermannova žena nemohla nevědět, že její otec byl Žid, musela přece znát svůj křestní list a Ahnenpass¹².

3) V Bludově, který se stal součástí Říše, nemohl být starostou Čech, to bylo vyloučeno.

4) Není možné, aby Němci zjistili poloviční židovský původ Habermannovy ženy až koncem války. Tyto skutečnosti měli různými způsoby, včetně studia matrik, podchyceny od začátku okupace. Ve filmu se to nakonec dozví v dubnu 1945. A jak jinak, než od českého kolaboranta.

5) Důstojník SS posílá Habermannovu ženu i s dítětem v dubnu 1945 do koncentračního tábora. Ale do jakého? Osvětím i další vyhlazovací tábory byly již osvobozeny (Čech, 2011).

Karel Čech se dále domníval, že „Děj filmu je vymyšlen jako jednoznačná protičeská propaganda“ (Čech, 2011). (Mohlo takové pojetí tentokrát zlých Čechů a hodných, nevinných Němců přispět k udělení Bavorské filmové ceny za režii tomuto značně průměrného až kýčovitému snímku?) Pak se věnuje v několika bodech tomu, jak to v oné době v odtrženém pohraničí ve skutečnosti bylo a co autoři filmu opomněli. Avšak to je spíš námět pro dokument z pohraničí, nikoli pro umělecký film, jak ho pojali scénárista Limmer s režisérem Herzem na základě Urbanova námětu.

Nám zde hlavně jde o poukázání na skutečnost, že rozruch vzbudil především průměrný film, byť na dosud neobvyklé téma. Přitom Urban o sobě a své knize tvrdí, že byl prvním, kdo téma odsunu zpracoval. (Celý transfer německých obyvatel je zobrazen pouze na celkem čtyřech stranách knihy.) Avšak z dějin poválečné české literatury víme, že to není pravda. Jak jsme ukázali i v úvodu naší studie, autorů věnujících pozornost tomuto tématu bylo víc (Holý a Zands, 2004).

¹² Ahnenpaß byl v Německu od roku 1933 vydáván Říšským svazem úředníků matričního úřadu a sloužil jako potvrzení „árijského původu“ vlastníka tohoto dokumentu. (Za upozornění na tuto skutečnost děkuji germanistce Ingeborg Fialové-Fürst.)

Abychom byli spravedliví, dejme na závěr slovo samému autorovi knihy. Josef Urban na otázku Břetislava Uhláře „Jaká byla tedy pravda o mlynáři Habermannovi?“ odpověděl takto:

Pravda o mlynáři Habermannovi je dnes sepsaná, zmapovaná i natočená. Ale nemám důvod ji zveřejňovat. Jak jsem řekl, nechci nikoho poškodit. A pokud někdo křičí a dělá rozruch, je to jeho věc. Řeknu k tomu jediné: To, že nejsou v archivu další doklady a svědectví, prostě neznamená, že neexistují. V okresním archivu se uvádí, že Habermanna zastřelil Pazour a že ho poté s Haasem odvezli k řece a tam mrtvolu vhořdili. Existuje ale i jiný doklad, který mi kdosi poslal z Bludova ve fotokopii. V minulosti jsem si vždy kladl otázku: Copak se mrtvola nenašla? Musela přece někde vyplavat, na řece jsou jezy po pár kilometrech! Jak to, že pamětníci tvrdí, že Habermanna spálili? Je to jen pověst nebo pravda? Skutečnost byla horší, než jsem původně předpokládal. Co se týká příbuzných, v Olomouci donedávna žil Jiří Máder, Habermannův synovec, který mně celou story vyprávěl, přátelil jsem se s ním, viděl jsem ho naposled v roce 2008 v olomoucké nemocnici. Za pár měsíců zemřel. Existuje však další potomek jménem Habermann, ten vystupuje v našem novém dokumentu *Sudety prokleté hory*. Několik potomků žije v Německu, ale přímých pamětníků žije pouze co bych na prstech jedné ruky mohl napočítat (Uhlář, 2010).

Uznávaný režisér Juraj Herz uplatil své jinak dobré řemeslné schopnosti, avšak na základě průměrného scénáře, jenž byl několikrát, jak bylo zmíněno, různě měněn (můžeme se oprávněně ptát, zdali by film získal ocenění na festivalu v Izraeli, kdyby Habermannova manželka nebyla – v rozporu se skutečností – v příběhu vyličena jako Židovka a poslána do koncentračního tábora?; rovněž jestli by podobně byl oceněn na festivalu v Moskvě, když by se nezjevil mírumilovný důstojník Rudé armády, jenž se o problémy spojenými s Němci v pohraničí zajímal?), a ten vznikl podle průměrné literární předlohy.

Otázka, zda byl film oceněn spravedlivě či ne, je nicméně spekulace, stejně jako nelze klást hotovému dílu otázku „co by bylo, kdyby...“. Patrně by kolem románu a filmu nevzniklo tolik kontroverzí, pokud by se děj více držel historických faktů, oprostil se od didaktismu a vytváření černobílé představy, že Češi byli odporní, zlí, nenávidní a chamtiví šovinisté a jejich němečtí spolurodáci ze Sudet nevinné trpící oběti války. To vše (i více) při zachování dramatického oblouku

a úrovně uměleckého zpracování (nominaci na cenu Českého lva za nejlepší kameru si dle našeho názoru Alexander Šurkala zasloužil).

Knih *Habermannův mlýn* není vysloveně špatná proto, že se nedrží faktů, což by jako fiktivní žánr ani nemusela, ale je třeba, aby její autor byl mnohem přesvědčivější po umělecké stránce. Nějakou širší společenskou diskusi o zločinech odsunu/pomsty za okupaci kniha ani film nevyvolaly, jen v některých kritických kruzích (máme obavu, že obě média budou petrifikovat nepravdivý příběh, z něhož budou jediné vycházet recipienti bez ohledu na skutečné události a historický kontext) a to byla teze, kterou jsme se snažili naší studií nabídnout.

Literatura

- BALÍK, S. (2010). Habermannův lynč a národní sebebičování, *Lidovky.cz*. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/domov/habermannuv-lync-a-narodni-sebebicovani.A101012_00_00_50_In_noviny_sko [28. 9. 2023].
- BENDA, J. (2012). *Útěky a vyhánění z pohraničí českých zemí 1938–1939*. Praha: Karolinum.
- ČECH, K. (2011). Habermannův mlýn – další příspěvek k přepisování dějin aneb pohádka o hodném mlynáři Habermannovi a zlých Čechách. In: *Fragmenty: kulturně-hospodářská revue*. Dostupné z: <http://fragmenty.cz/archiv/iz000443.html> [28. 9. 2023].
- ČTK (2009). Juraj Herz dokončuje Habermannův mlýn, snímek o odsunu Němců po válce. *Lidovky.cz*. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/juraj-herz-dokoncuje-habermannuv-mlyn-snimek-o-odsunu-nemcu-po-valce.A090905_224139_In_kultura_jk [28. 9. 2023].
- DURYCH, J. (1969). *Boží duha*. Praha: Československý spisovatel.
- HAMAN, A. (2000). Josef Urban: Habermannův mlýn, *Lidové noviny*, 289, 19.
- HOLÝ, J. a ZAND, G. (eds.), 2004, *Transfer v kontextu české literatury: vyhnání, odsun / Transfer im Kontext der tschechischen Literatur: Vertreibung, Aussiedlung*. Praha: Host.
- KRZYWOŃ, D. (2023). Biografie. Dostupné z: <https://www.fdb.cz/lidi-zivotopis-biografie/231948-daniel-krzywon.html> [26. 9. 2023].
- MACHALA, L. (2020). Revize paměť korigující nebo zkreslující? (Nejen nad literárními díly tematizujícími poválečný transfer Němců z Československa), *Romboid*, (3–4), 87–95.
- RYBIČKOVÁ, S. (2010). Habermannův mlýn míří do kin. Kdo ale opravdu zabíjel? Deník to zjistil, *Šumperský deník*, 4. 10. Dostupné z: <https://sumpersky>.

denik.cz/kultura_region/habermannuv-mlyn-miri-do-kin-kdo-ale-opravdu-zabij.html [26. 9. 2023].

ŘÍHOVÁ, K. (2018). Radůza: Udělat občas chybu je poučné, *Právo*. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/clanek/zena-styl-raduz-a-udelat-obcas-chybu-je-poucne-12954> [13. 6. 2023].

STANĚK, T. (1991). *Odsun Němců z Československa 1945–1947*. Praha: Academia – Naše vojsko.

UHLÁŘ, B. (2010). Josef Urban: Habermannův mlýn na plátně je jiný než v knize, musí být, *Deník.cz*. 15. 10. Dostupné z: <https://www.denik.cz/knihy/josef-urban-habermannuv-mlyn-20-10-1015.html> [28. 9. 2023].

URBAN, J. (sine anno). *Habermannův mlýn*. Dostupné z: <https://www.cbdb.cz/kniha-21079-habermannuv-mlyn-habermannuv-mlyn> [28. 9. 2023].

URBAN, J. (2010). *Habermannův mlýn*, Grafis.

ZMĚLÍK, R. (2013). Dějiny Šumperska v literárním a filmovém zpracování: Habermannův mlýn aneb Co bylo na počátku? *KROK – Kulturní revue olomouckého kraje*, (1), 12.

Bohemistika, 2025(1): 98–117 ISSN 1642–9893 ISSN (online) 2956–4425
DOI: <http://doi.org/10.14746/bo.2025.1.6>

Próza Václava Renče v kontextu jeho tvorby

The prose of Václav Renč in the context of his work

LUISA NOVÁKOVÁ

Masarykova univerzita, Brno

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6111-1674>

E-mail: luisa@phil.muni.cz

Abstract: The study focuses on the prose work of Václav Renč, a poet and playwright of the spiritual line of Czech literature. The study follows it in two stages of its creation: in the 1930s to 1940s and at the end of the author's life, in the early 1970s. The text looks for place of Renč's prose in the author's oeuvre, for connections with Renč's poetic and dramatic work. It draws attention to partial characteristic motifs (e.g. the motif of the child) and other typical features. It also touches on the author's prose work for children.

Abstrakt: Studie se zaměřuje na prozaickou tvorbu básníka a dramatika spirituální linie české literatury Václava Renče. Sleduje ji ve dvou etapách, kdy vznikala: ve třicátých až čtyřicátých letech dvacátého století a na sklonku autorova života, počátkem let sedmdesátých. Hledá její místo v autorově tvorbě, spojnici s Renčovým dílem básnickým a dramatickým. Upozorňuje na dílčí charakteristické motivy (např. motiv dítěte) a další typické rysy. Dotýká se rovněž autorovy prozaické tvorby určené dětem.



Bohemistika, 2025 (1) © The Author(s). Published by: Adam Mickiewicz University in Poznań, Open Access article, distributed under the terms of the CC Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Keywords: Czech literature, prose of the twentieth century, authors of the spiritual line of Czech literature, Václav Renč

Klíčová slova: Česká literatura, próza dvacátého století, autoři spirituální linie české literatury, Václav Renč

Václav Renč (18. 11. 1911 – 30. 4. 1973)¹, jeden z čelných představitelů české spirituální literatury dvacátého století, jehož dílo si po roce 1948 prošlo obdobím zákazů a sám autor dlouholetým pobytem v totalitních lágrech, tvůrce z generace vstupující na literární pole na počátku let třicátých, byl především básník a dramatik. Vysoce oceňován je rovněž jako překladatel z několika jazyků, především z angličtiny, němčiny, polštiny a latiny.²

Takto vymezené těžiště autorovy tvorby je nesporné, přesto v ní svou roli sehrála také próza.³ Jde pouze o několik málo textů, s jedinou výjimkou (kterou představuje román pro mládež) povídek. Knižně

¹ Ze zdrojů reflektujících v základních a pro dílo podstatných rysech autorův život a podávajících komentovaný přehled jeho tvorby zde, vedle slovníkových hesel v základních příručkách (*Lexikon české literatury* – Med, 2000; *Slovník českých spisovatelů od roku 1945* – Med, 1998), připomeňme alespoň kapitolu ve *Skryté tváři české literatury* Zdeňka Rotrekl (Rotrekl, 1993, s. 117–122), sumarizující článek Ester Novákové vzniklý ke stému výročí autorova narození (Nováková, 2011) či poněkud diskusní příspěvek M. C. Putny v *České katolické literatuře 1918–1945* (Putna, 2017). Ve spojení s edičními osudy Renčovy tvorby pak více viz také v komentářích k dvousvazkovým *Vybraným spisům Václava Renče* (zvláště in Svazek 2 – *S anděly si nelze připíjet*, Novák a Nováková, 2000, s. 616–637).

² Výčet překládaných autorů by byl dlouhý, jen pro příklad připomínáme Shakespeara (13 her), Goetha, Schillera, Rilka, Norwida, Mickiewicze nebo Petrarkovy *Sonety Lauře*. Ne na posledním místě autorova zájmu stály překlady antických dram (v kontextech se jich pravidelně dotýká zvláště časopis „Theatralia“). O Renčově překladatelské tvorbě, právě s důrazem na antické autory, pojednala naposledy Daniela Čadková v detailním zhodnocení Renčova překladu Senekovy tragédie *Agamemnon* (Čadková, 2024) v kontextu jeho další překladatelské tvorby, viz např. přehled Renčových překladů antických autorů (Čadková, 2024, s. 15) aj.

³ V naší studii se zaměřujeme na beletrii, prózu non-fiction (již reprezentují např. *Májové úvahy*, viz Renč, 2010) ponecháváme zcela stranou.

spatřily světlo světa pouze tři z nich, v posmrtně vydaném svazku *Malborgův dům – malý výbor z próz* (Renč, 2001).

Podle našeho soudu však prozaické texty zpřesňují pohled na Renčovu tvůrčí cestu a k jádrové části jeho práce se úzce přimykají, dokreslují její celkový obraz. Proto jsme se rozhodli zaměřit se v této studii právě na ně, a to i s ohledem na skutečnost, že se dosud nedočkaly odborné reflexe.

Léta třicátá a čtyřicátá

Jediné dosud vydané knize Renčových próz dala název povídka, zařazená v ní jako druhá, *Malborgův dům*⁴. Za autorova života se dočkala pouze časopiseckého otisku, a to v roce 1937 v revui „Řád“.

Ze všech Renčových textů má právě tato próza nejbližší k zábavné poloze. Typově se blíží povídkám Edgara Allana Poea. Návaznost na poeovskou tradici je přitom evokována už způsobem vyprávění, vedeného v ich-formě, v němž personální vypravěč, předávající recipientovi příběh, jehož byl svědkem, záhy postoupí slovo vypravěči-protagonistovi (setkáváme se tak zde s velmi klasickým postupem vyprávění ve vyprávění). K evokaci potměšilé, úzkostné atmosféry a rozměru starobylosti textu výrazně přispívá volba jazykových prostředků, z hlediska literárního vývoje ve druhé půlce třicátých let 20. století mírně archaických, s jejichž pomocí se autor přibližuje prozaickým postupům devatenáctého století také po stránce lexikální a syntaktické.

Časoprostor není vymezen konkrétně. I jeho dílčí rysy však ukazují do minulosti a odpovídají nejspíše obrazu druhé poloviny devatenáctého, maximálně počátku dvacátého století. Ale časové, podobně jako místní ne/ukotvení je zde nedůležité a odstup, jehož autor výše zmíněnými prostředky dociluje, potvrzuje akcentaci tématu, které přesné časoprostorové zasazení nepotřebuje a kterému ani neprospívá.

⁴ Přesnější editorské informace k této povídce i dalším knižně publikovaným prozaickým textům (jde o povídky *Dítě má hlad*, *Legenda o lotru Dismasovi* a úryvky z románu *Vánek nese poselství*, řazení próz ve výboru je editorské) lze najít v ediční poznámce ke knize *Malborgův dům* (Nováková, 2001, s. 79–81).

Šerosvitná, místy mrazivá atmosféra, rámovaná pozdně podzimním obdobím roku, prostupující všechny prostory, v nichž se děj odvíjí, doplněná obrazy syrově nevlídné noční zimní krajiny, kde je spáchán zločin, je prosvětlena pouze na počátku jasnějším akcentem spojeným s motivem sklenice horkého čaje, dýmky a posezení v útulném domácím pohodlí. Právě tento světlý expoziční moment ale vytváří protiklad temnému plátnu zimy, šera a noci, na jejichž působivém pozadí se odvíjí příběh o dosud utajované vraždě a jejích následcích.

Renč používá úsporných jazykových prostředků, dějová linka je přes zapojení retrospekce přímá a čistá. Jde o text na první pohled směřující k širšímu čtenářskému okruhu a primární recepční rovina, kterou nabízí, je rovina strašidelné povídky tradičního stříhu, dokonce textu s jistým puncem povídky kriminální či senzační (včetně zmínky o soudu a popravě vraha). Pod touto hladinou se však skrývá meditace o příčinách zločinu, o závisti destruující člověka – a především o výčitkách svědomí, jež dovedou viníka téměř ke zhroucení. Záchranou se mu stává veřejné doznání – i když tato záchrana je pouze částečná.

Tělo zavražděného soka v lásce, ukryté v základech vrahova domu, není nalezeno, otevřená rakev je prázdná, mrtvý prostoupil celým domem, celou duší viníka, jako se čaj z čajového sáčku mísí s horkou vodou ve sklenici v úvodním obraze povídky a vzlíná ode dna vzhůru. A prostoupil snad i do člověka-vraha natolik, že se mu na krku objevila jizva po smrtelné ráně zasazené oběti:

Vzpomínám si pouze na jeho příšerné vidiny, o nichž mi vyprávěl, jak cítil prostupovat svou oběť zdmi a ovzduším svého domu, prolínat jím samým. Ale neodvážuji se uzavírat na nic. Popíjím tu s vámi čaj a pozoruji, jak stoupá hnědý obláček ode dna z bílého plátěného sáčku (Renč, 2021, s. 33–34),

končí vypravěč. Vstupní poklidný, jasný motiv hřejivého čajového šálku tak dospívá v závěru ke svému temnému kontrapunktu a barokizující šerosvit se potvrzuje.

Kromě noty poeovské bychom s úspěchem mohli v *Malborgově domě* sledovat rovněž ozvuk tradice arbesovské. Povídku, Arbesovi blízkou mnohokrát zmiňovanou barokně šerosvitnou atmosférou, ale také styli-

zaci vypravěčů a rovinou jazykovou, lze vnímat dokonce jako jakési „antiromaneto“. Zpočátku realisticky pojaté vyprávění, v němž viník líčí příčiny i způsob provedení vraždy ze žárlivosti, vyvrcholí iracionálním zmizením pohřbeného těla. Symbolicko-metafyzickým závěrem je tedy opět zpřítomněna vnitřní blízkost vybraným Poeovým textům.⁵

Povídku *Malborgův dům* lze chápat zároveň jako projev tvůrčího hledání (připomeňme, že v době, kdy Renč text časopisecky vydal, mu bylo šestadvacet let). Ale nebylo by to zcela vyčerpávající tvrzení, protože se pojí s Renčovým dílem zcela konzistentně díky svému tématu – svědomí a viny – a prokazuje také, v době, kdy autor začíná s tvorbou vlastních dramatických děl, jeho smysl pro dramatický spád a evokaci specifické atmosféry.⁶ Navazováním na poeovskou, částečně arbesovskou tradici potvrzuje Renč další charakteristikou tendenci své poetiky, a sice smysl pro literární inspiraci, pro „hru“ s již existujícím textem, jenž se stává odrazovým zrcadlem pro vlastní, zcela autonomní původní tvorbu (v tomto kontextu připomeňme především Renčovo drama, pravděpodobně nejznámější, z roku 1944 *Císařův mim*, jehož podkladem byla hra Lope de Vergy).

V blízkosti *Malborgova domu* stojí krátká povídka *Pomsta* z Renčovy pozůstalosti. V tomto případě se datace nezachovala, rukopis ji neobsahuje, styl vyprávění i tematický záběr však podporuje předpoklad, že oba texty pocházejí ze stejného tvůrčího období, tedy z druhé poloviny let třicátých.⁷ Text je sice prokazatelně finalizován,

⁵ Pohřbení zavražděného ve sklepeních domu by bylo možné interpretovat dokonce jako přímou aluzi na Poeovu povídku *Černý kocour* (*The Black Cat*, 1843).

⁶ Antonín Kratochvíl ve své reflexi Renčovy tvorby dokonce poznamenává, že „[u]mělecký význam Václava Renče v moderní české poezii tkví v dramatickém básnictví“ (Kratochvíl, 1990, s. 146), bohužel přes nezanedbatelný přínos obsahuje jeho studie o Renčovi v knize *Žalují* několik faktografických chyb (vysvětlitelných vznikem textu v exilu). Nově a faktograficky zcela spolehlivě se Renčovou dobou dramatickou tvorbou systematictěji zabývá především Ester Nováková (2006, 2016, 2017). Srov. také Janoušek, 2022.

⁷ Text *Pomsty* se zachoval zaprvé v podobě autografu – použitý papír a pero ho přitom jednoznačně zařazují k dalším prózám období přelomu třicátých a čtyřicátých let.

zdá se však, že jej sám autor odložil stranou a o vydání neusiloval. Každopádně pak představuje tvar výrazně méně komplexní než *Malborgův dům* a postrádá jeho propracovanost a kvality.

I zde se personální vypravěč svěřuje naslouchajícímu příteli s historií svého života a zločinů. Poeovská atmosféra tentokrát chybí, zachován zůstal důraz ne na vnější dějovou linku, ale na nitro člověka, jenž se po smrti milované manželky vzbouří proti mlčícímu Bohu, aby jej řetězením svých zločinů donutil k reakci. Nedokáže ovšem překročit soucit s těmi, kdo by jeho zločiny (žhářství, podvod nebo loupež) byli postiženi, všechny škody jim nahrazuje a jeho „pomstu na Bohu“ tak lze vnímat téměř jako jakousi bizarní dobrodružnou hru, která přesto nepostrádá závažnosti „hry“ o vlastní duši.

Podle svědectví pozůstalosti (dodejme, že není úplná, řada rukopisů se ztratila, nebo byla zničena v době básníkova zatčení v padesátých letech⁸) Renč ve druhé polovině let třicátých a v letech čtyřicátých zvažoval vytvoření celého cyklu povídek, snad i delších próz. Ve fragmentech se tak v archivu zachovala povídka (či snad část zamýšlené novely nebo románu) *Fanina*. Fragmenty mají podobu autografu, částečně psaného na volných listech velikosti A5 (13 stran), částečně na volných listech formátu A4 (6 stran souvislého textu a pětistránkový konvolut úryvků z téhož textu, působící dojmem náčrtu, nebo širace pojatých poznámek), doprovází je datace 25. 10. 1941. Že v tom-

Kromě autografu se v pozůstalosti nachází čistopis téhož textu psaný na stroji – jde pravděpodobně o opis původního autografu pořízený autorovou vdovou kvůli nabídce vydání redakci *Cyrlometodějského kalendáře* (k této nabídce, jak dokládá archivovaná korespondence, došlo v první půlce let sedmdesátých, kdy zásluhou Václava Vaška vyšlo v těchto kalendářích několik Renčových textů, většinou básnických; autor přitom zůstal skryt pod pseudonymem Václav Morávek).

⁸ Na okraj aspoň připomeňme, že Václav Renč byl zatčen na jaře 1951 a o rok později odsouzen ve vykonstruovaném politickém procesu s tzv. Zelenou internacionálou, propuštěn byl na amnestii 1962. Více o tom např. Med, 2004b nebo Kratochvíl, 2004. Literární tvorbou českých spisovatelů, včetně Václava Renče, za mřížemi komunistických vězení se systematicky zabývá Petra Čáslavová (viz např. Čáslavová, 2013 aj.), nejnověji se zabýval Renčovou poezií pod specifickým zorným úhlem ovlivnění básnickovy tvorby dlouholetým vězněním Josef Vojvodík (viz Vojvodík, 2024).

to případě Renč k finální podobě vůbec nedospěl, dokládají nepřímě četné autorské opravy v textu i přípisky tužkou na titulním listě, kde si autor poznamenal některé jazykové obraty či fráze, které hodlal při psaní využít a už na ně nedošlo. Vedle *Faniny* se v pozůstalosti nachází ještě jednostránkový náčrt dvou námětů na povídky další. První z nich se měla jmenovat *Zabitě dítě*, druhá *Maminko*.

Ve všech třech nedokončených prózách zaujal Renče svět soudobé rodiny, a zvláště postavy dětí a téma dětství i jeho významu pro život člověka. Sleduje ho na příběhu Faniny, malého děvčátka, s nímž si matka není schopná porozumět – a v druhé linii na osudu samotné matky, na jejím vztahu k rodině, manželovi a dětem. V případě námětu povídky *Maminko* pak měla stát v centru textu postava sirotka, je muž střídání náhradních rodičů od nejútlejšího věku zcela zrelativizuje vnímání osoby matky (jeho protihráčkou přitom opět měla být matka, v tomto případě adoptivní, která marně čeká na důvěrné oslovení „maminko“ od dítěte, o něž v nejlepší vůli pečuje). A konečně se Renč v námětu *Zabitě dítě* zamýšlel zastavit nad osudy člověka, který z nadaného, bystrého a citově bohatého dítěte vyrostl v obyčejného, průměrného dospělého, jehož životní cesta dokonce končí na popravišti, kde je „v nezajímavém zločinci [...] zabíjeno to krásné, nadané dítě [...]“ (Renč, Archiv, autorova poznámka).

Z nedokončených próz je zřejmé, že Václav Renč po *Malborgově domě* a *Pomstě* koketoval s myšlenkou na vytvoření prózy společensko-psychologického ladění. Ale ve výsledku můžeme fragmenty próz z let třicátých a čtyřicátých vnímat pouze jako přitakání obecným tendencím charakterizujícím autorovo dílo coby celek: jeho zájem o rodinu a mezilidské vztahy, potvrzení jejich zásadního významu, zdůraznění výlučného postavení ženy a zájem o dítě. Naopak vnější inspirační zdroje lze, byť velmi opatrně, hledat v blízkosti dobových tendencí psychologické prózy – a ještě spíše (a přirozeněji) v díle Karla Schulze.⁹ Právě některým Schulzovým povídkám, jak je potkáváme

⁹ To, že Renč Schulzovu povídkovou tvorbu dobře znal, potvrzuje už jen sama skutečnost, že patřil k úzkému okruhu kolem „Řádu“, v němž byly některé Schulzovy krátké texty publikovány (*Tvář neznámého* mj. např. v roce 1940).

v *Penízi z noclehárny* a v první části *Prstene královna* (zde zejména v povídkách *Tvář neznámého* a *Špatný hráč*), které jsou Renčově pojetí příbuzné zájmem o člověka, jeho nitro, úzkostné tápání v soudobém světě i duchovní přesah, se přibližuje nejvíc. Určité podobnosti bychom ostatně mohli vypožorovat i mezi Schulzovými nehistorickými povídkami a *Malborgovým domem* či *Pomstou*, a to v příbuznosti s příběhem s tajemstvím, kde dotyk bizarnosti umocňuje vhlad do lidského nitra.

Ať už ovšem byly záměry Václava Renče ve třicátých a čtyřicátých letech v oblasti prózy jakékoliv, zůstalo pouze u pokusů. Renč se realizuje v poezii a dramatu, prózu odsouvá zcela stranou a k prozaickým textům z tohoto období se už nikdy nevrací.

Vánek nese poselství – Václav Renč pro děti

Čtyřicátá léta jsou rovněž dobou, kdy se Václav Renč věnuje intencionální tvorbě pro děti. V roce 1944 s ilustracemi Jiřího Trnky vychází krátká básnická skladba *Perníková chaloupka*, adaptace známé lidové pohádky pro nejmenší, promyšleně komponovaná, se smyslem pro dramatický spád, která se stala součástí českého *Zlatého fondu literatury pro děti a mládež* a zařadila se po bok tak vývojově klíčových textů literatury pro děti a mládež, jakými byly sbírky Františka Halase *Ladění* (cyklus *Do usínání*) nebo *Říkejte si se mnou* a *Říkejte si pohádky* Františka Hrubína.¹⁰ V roce 1947 doplnil Renč svou lyrickoepickou skladbičku čistě lyrickým pólem v knize říkanek *Zahrajem si na chvílenku*. Tato sbírka však zapadla (ne na posledním místě kvůli pro autora nepříznivému historickému vývoji po únoru 1948) – a až na časopisecké otisky vybraných básní se k dětským čtenářům nevrátila ani po roce 1989. Ve stejné době píše Renč rovněž několik dalších veršovaných pohádek, i ty ale zůstaly v rukopisech a jako celek se vydání nedočkaly.¹¹

¹⁰ Více o tom viz Nováková, 2009a, srov. také Šubrtová, 1996.

¹¹ Pohádky byly ovšem publikovány jednotlivě, knižně hned v několika souborech, některé přitom už v druhé půli let šedesátých, v době politického tání, většinou ale opět až po roce 1989.

Příklon k dětskému čtenáři ve čtyřicátých letech nepochybně u Renče motivovalo vlastní otcovství (syn Ivan se narodil 1937, dcera Zuzana 1943), roli však sehrála i atmosféra ve společnosti za druhé světové války, s níž byl spojen zvýšený zájem o dítě jako záruku přežití ohroženého národa. Na to nakladatelé a autoři reagovali podporou dobré dětské knihy a v těsně poválečných letech bylo na tyto snahy přímo navazováno.¹² Není tedy příliš udivující, že v době, kdy si Renč očividně zkouší prozaickou práci – a zároveň je mimořádně motivován k psaní pro děti, se vydá na pole prózy také s textem určeným nedospělému čtenáři.

Tak vznikla jeho nejdelší próza vůbec *Vánek nese poselství*. Autor se jí věnoval poměrně dlouho, měnil i název (z původního *Knihy o Panáčkovi* na pozdější *Velkou tvář*, s podtitulem *Příběh dvou šotků a Panáčkova komediantského putování*) až po finální verzi s podtitulem *Román pro malé i velké děti*. I tuto verzi textu ovšem sám autor označil na titulní straně rukopisu (má 255 stran formátu A5 a jde o strojopis, datován je rokem 1947) jako verzi pracovní. Ani *Vánek* se tedy nedočkal úplného dokončení. Ukázky z textu vyšly jako součást výše zmiňovaného malého výboru Renčových próz (Renč, 2001, s. 49–78), jinak se ke čtenářům z rukopisu nedostalo nic. Po návratu z vězení Renč podle vzpomínek rodinných příslušníků uvažoval o tom, že se k textu vrátí a přepracuje ho k vydání. K tomu však už nedošlo, a tak zachovaná podoba odpovídá vývoji literatury pro děti ve čtyřicátých letech u nás.

Vyazuje přitom některé dobově obecně rozšířené tendence, především ji můžeme zařadit mezi texty, které se snažily nově vypořádat s žánrovou výzvou příběhové prózy ze života dětí a autorské pohádky. Máme přitom před sebou příběhovou prózu s dílčím pohádkovým motivem (postavami dvou šotků, kteří provázejí protagonistu – tedy motivem reagujícím na oblibu podobných postavíček pohádkových průvodců v linii autorské pohádky antropomorfizačního typu). Zároveň, jak už napovídá podtitul textu, autor počítal rovněž se čtenářem

¹² Více o tom viz např. Šubrtová, Nováková a Nováková, 2022.

dospělým. Také toto překračování hranic věkového určení bylo jedním z typických projevů určité části dobové literatury pro děti a odráželo nová tvůrčí hledání ve vývojevě (z pohledu literatury pro děti a mládež) velmi excitované době.¹³

Putování malého protagonisty s potulným loutkovým divadlem proto přináší jak pasáže vyloženě směřující k dítěti mladšího školního věku (a v duchu převládající dobové manýry občas poznačené dokonce přehnaným využitím deminutiv, jímž se autoři poněkud uměle pokoušeli přiblížit text nejmenším), tak ty, které ocení pro jejich básnický rozměr a filozofický přesah až čtenář dospělý.

Nejrozsáhlejší Renčova próza je zároveň, a snad na prvním místě vyznáním lásky k umění (v podtextu zde snadno můžeme číst ono pro básníka Renče let třicátých a čtyřicátých typické, slovy Jaroslava Meda, „pojetí básnické tvorby, chtějící řešit protikladnost ducha a hmoty tím, že transponuje všechno v umělecký tvar“, Med, 2004, s. 122) a především k divadlu, které bylo Renčovou celoživotní láskou.¹⁴

Ostatně věnoval se rovněž přímo divadlu loutkovému. Roku 1949 (poté, co byl okamžitě po únorovém převratu propuštěn z místa dramaturga Národního divadla v Brně a jeho dramatickou tvorbu pro dospělé zakázala cenzura) smí ještě přivést na scénu loutkovou hru pro děti *Medvěd Fuňa*, kterou si sám režíroval a její premiérou dokonce zahajovalo činnost první profesionální loutkové divadlo u nás, brněnská Radost. Rokem 1947 je datována první verze *Labutího prince* – loutkové hry na námět známé pohádky Boženy Němcové (více viz Nováková, 2009a). Další divadelní kusy pro děti pak vznikly, loutkové i hrané, po Renčově návratu z vězení. Úzké dobové spojení s loutkovým divadlem přitom nepředstavuje pouze spolupráce s divadlem Radost, rok 1948 znamená i násilné přetržení Renčovy úspěšné spolupráce s loutkovým filmem, především s Jiřím Trnkou (srov. Štěpán, 1990, s. 153).

¹³ K problematice české pohádky čtyřicátých let více viz Nováková, 2009b.

¹⁴ K tomu více např. v rozhovoru Ludvíka Štěpána s Václavem Renčem, uveřejněném původně v *Lidové demokracii* 28. 3. 1968 (Štěpán, 1990).

Básníkův celoživotní zájem o divadlo, a to i o divadlo pro děti, je neoddiskutovatelný. Próza *Vánek nese poselství*, prostoupená lyrickými pasážemi adorujícími uměleckou tvorbu a divadlo zvláště, je přitom jeho ústrojnou součástí, byť i tato próza potvrzuje, že cesta prozaika nebyla Renčovi zcela vlastní a stávala se pro něj spíše prostorem literárního experimentu.¹⁵

V posledním období tvorby

Po etapě hledání ve čtyřicátých letech Václav Renč prózu na dlouhou dobu opustil. Samozřejmě na tom mělo zásadní podíl autorovo uvěznění, v komunistických žalářích strávil celých jedenáct let, ale ani po návratu domů se k próze, až na drobnou epizodu s nedokončenou prózičkou pro děti (viz pozn. 15), nevrací. Změna nastala v samém závěru Renčova života, na počátku let sedmdesátých. Tehdy píše „do šuflíku“ dvě povídky: *Legendu o lotru Dismasovi* a *Dítě má hlad* (obě vyšly až posmrtně, nejprve zásluhou Václava Vaška a pod krycím pseudonymem Václav Morávek už v době normalizace v *Cyrlometodějském kalendáři*, podruhé knižně, jako součást zmiňovaného útlého výběru z próz *Malborgův dům*). V případě *Legendy o lotru Dismasovi* se v pozůstalosti zachoval autorizovaný strojopis, je Renčem vlastnoručně datován, a to 5. a 12. 5. 1972.

Formou vnitřního monologu Dismase, jednoho ze dvou zločinců, kteří byli ukřižováni s Kristem, onoho biblického „lotra po pravici“,

¹⁵ Pro úplnost dodejme, že v pozůstalosti se zachovala ještě nedatovaná, nikdy nevydaná, neautorizovaná próza (17 stran rukopisu A4, bez autorových poznámek či vpsů) pro děti *Takový slavný den*. Podle zobrazených reálií pochází z let šedesátých a spíše než coby dokončený text působí jako další prozaický fragment – počátek zamýšleného většího celku, který Renč záhy opustil. I tento text jeví znaky tvůrčího hledání a tápání. V tomto smyslu je osobitým projevem autorových důsledných snah vyrovnat se po návratu z vězení a po vytržení z literárního života s proběhnuvším vývojem na poli české literatury nejen pro dospělé, ale rovněž pro děti. Potvrzuje zároveň autorův trvající zájem o tvorbu pro malé recipienty (podpořený snad i úspěšným vstupem dcery Zuzany na toto pole), nedosahuje však kvalit potřebných pro vydání, čehož si byl autor evidentně vědom.

v retrospektivním pohledu předává personální vypravěč, umírající Dismas, příběh svého života a dospívá k obrácení. Teprve v samotném závěru se monolog promění v dialog s Kristem a povídka zcela v duchu biblického textu končí Spasitelovým příslibem „Ještě dnes budeš se mnou v ráji“ (Renč, 2001, s. 48), který má absolutnost završujícího aktu. Kristus jím přijímá Dismasovo pozdní pokání, odpouští a jediným rázem proměňuje ztracený život nešťastného člověka, plný zahořklosti a zločinů, končící na popravišti, v jistotu ráje. Význam Spasitelových slov umocnil autor dokonce graficky, zdůraznil Ježíšovu větu využitím majuskulí.

Jestliže však završení a název – označující povídku za legendu – vsazují příběh do tradičního rámce, forma podání se z tohoto pojetí zcela vymyká. Potvrzuje to nepřímou už skutečnost, že v textu, rozděleném na dvě části, každá z nich začíná prohlášením „proklínal bych!“

Dismasovo proklínání se v povídce ozývá několikrát, vrací se jako refrén, ale jeho kontext se mezi první a druhou částí promění. Když v samotném úvodu povídky zazní Dismasovo „Proklínal bych, už jenom proklínal, kdyby se má zkřivená huba ještě zmohla na slovo!“ (Renč, 2001, s. 35), máme před sebou pouze obraz zlomeného, neúnosně trpícího člověka, který volá po rychlém konci, a jeho kletby se vztahují nejprve k současnému utrpení, obrací se proti otálející smrti, katům, co se „vyznají ve své práci“ – a posléze, jak vypravěč sklouzává do vzpomínky, také k zlomovému okamžiku protagonistova života – události betlémské noci. Naopak na počátku části druhé, s náznakem barokní antitetičnosti, se adresát kleteb mění. Stává se jím Dismasův vlastní pokažený život, a především jeho viny, hřích, jenž ho tíží:

Proklínal bych, teď už jen proklínal to všechno, co bylo mezi tou betlémskou nocí a touhle chvílí pekelných muk (Renč, 2001, s. 43).

V první části dominuje vzpomínka na betlémskou noc, kdy pastýři, vedeni vytržením jednoho z nich i svými neobvyklými pocity, opouštějí stáda, aby vyhledali narozeného Mesiáše, a když se plní okouzlení a zmatených dojmů (Dismas si ani nedokáže vybavit, co vlastně v Bet-

lémě viděli) vrátí, nalézají ovčinec vyloupený. Právě to a strach z pánů, jimž by měli skládat účty z ukradeného stáda, je vyžene na zboj. Poselství betlémské noci není schopné proniknout hořkostí, zlostí, bezútěšností, zklamáním, o to větším, oč zářivější se zdál být betlémský jas. A zvláště nezhánání nenávist k pánům, již nejhlasitěji proklámá Dismasův otec. Renč zde nikterak nezjednodušuje a neschematizuje. Hlas bolesti, bezvýchodnosti zaznívá mimořádně přesvědčivě a sarkastický úšklebek Dismasův, který je jakoby odrazem útočnosti jeho otce, v působivé zkratce evokuje drtivou hloubku šoku vyvěrajícího ze zklamané naděje:

A pak jsme šli zpátky na salaš. Říkám šli, ale bylo nám, že se vznášíme; všichni jsme mlčeli, slova nám uletěla, ale bylo nám, že ustavičně zpíváme.

A pak jsme došli – pchá! Došli jsme na salaš – a ovčín našli prázdný! Nikde živá noha! Jen u hromady chrástí ležel ubitý pes – a na chrástí do kozelce svázaný můj táta. Když jsme ho roz- vázali, málem nás pokousal. Vzteky a zuřivým zoufalstvím (Renč, 2001, s. 40–41).

Pro povídku klíčová je postava otce. Ten se Dismasovi stává prorokem pomsty, zahořklosti a zášti a příčinou jeho pádu, je to právě on, kdo syny dovede mezi lupiče – raději, než by byl nadále obětí zvůle, stává se jejím aktivním vykonavatelem.

Druhá část povídky je zasvěcena Dismasově konverzi. S obratem, který způsobí připuštění si vlastních zločinů, se zde posouvá rovněž protagonistův pohled na otce a Dismas dospívá k diametrálně odlišným vzpomínkám na tuto určující postavu. Otec sice i nadále zůstává synovi předchůdcem a prorokem, směřuje ho však úplně jinam, na cestu obrácení, která pro otce samého začala na břehu Jordánu.

Jestliže tedy chápeme povídku *Legenda o lotru Dismasovi* jako text o obrácení, je nutné dodat, že zde jde o obrácení dvojí. Postava otce je natolik důležitá, že nejen nese děj, ve smyslu Dismasových životních peripetií, ale je rovněž nositelem hlavního, nejpodstatnějšího dramatu textu: dramatu záchrany lidské duše. Syn je tu ve skutečnosti pouze následovníkem, je otcovou ozvěnou, setrvává v jeho stínu. Z tohoto stínu vystupuje teprve v okamžiku, kdy mysl upře na

Krista ukřižovaného vedle něj. Tehdy, v okamžiku prozření, pokory a lítosti, se stává konečně naplno sám sebou a dokáže se dokonce rozpomenout i na to, co skutečně viděl a slyšel v betlémské noci – co nyní vidí a slyší zas. Promyšlená kruhová kompozice textu se naplňuje a uzavírá.

Spád povídky je výrazně dynamický, dynamiku přitom zdůrazňují zvolací věty, vyjadřující Dismasovy kulminující emoce. Renčova stylizace vypravěčského pásma se sice nepokouší o evokaci autenticity – přesnost vzpomínek, časová návaznost, neporušená logika, nic z toho nespojuje Dismasovo vyprávění se situací člověka umírajícího na kříži –, upomíná však na ni nejen zmíněnými emotivními zvoláními vypravěče, ale i využitím krátkých vět a souvětí, jako by se vypravěč musel nutit v docházejícím čase ke spěchu, promluvit tu a tam přerývaných krátkou zámlkou. Jazyk je syrový, jednoduchý, autor se nevyhýbá hovorovým výrazům, což je pro jeho dílo jinak naprosto netypické. Volbou lexika tedy usiluje dodat textu na naléhavosti a současnosti, čímž do určité míry rovněž přímo protičeží žánrovému označení legenda, jímž povídku označil v záhlaví, přinejmenším v běžném pojetí.

V kontextu Renčova díla se nad povídkou nabízí připomenout přinejmenším jednu spojnicí, a to s dramatem *Císařův mim* (jehož vyvrcholením je konverze herce Genesia přímo uprostřed divadelního vystoupení). Plocha a charakter obou děl jsou přirozeně nesrovnatelné (rozsáhlé drama ve verších – a proti němu několikastránková povídka psaná civilním jazykem), příběh konverze protagonistů – a hlavně některé aspekty práce s dynamikou vnitřního přerodu Genesia a Dismase, však přes veškeré rozdílnosti vykazují shodné rysy. V obou případech věnuje Renč více prostoru protagonistovu tápání, vnitřní rozpolcenosti, jakémusi jákovovskému „zápasu s Bohem“ a méně vlastní konverzi. Zobrazuje ji jako okamžik prozření, hranici stěží označitelnou v čase, tenkou – a přece navýsost zásadní –, linku mezi „tehdy“ a „ted“. Přesto není možné nazvat ani v jednom případě tento zlomový moment nepřipraveným. Drama konverze je totiž pro Renče dramatem cesty k ní – za okamžikem zlomu následuje už pouze jistota, s níž je možno snést a unést všechno. Může jistě padnout námitka,

že k takovému rozvržení dějové linky vybízí v obou případech sama látka předloh, a je to jistě pravda. Na druhé straně zůstává zřejmá skutečnost, že právě takové látky si Renč pro zpracování s oblibou vybírá a téma obrácení nebo zápasu o víru nacházíme rovněž v dalších jeho dílech (vzpomeňme tu alespoň dramata *Černý milenec* a *Marnotratný syn*).

Stejný motiv je motivem klíčovým také v poslední próze, kterou Václav Renč napsal, povídku *Dítě má hlad* (prozaický výbor *Malborgův dům* otevírá). V rukopise uchovaném v pozůstalosti je autorovým písmem datována 17. lednem 1973, bezesporu tak patří k posledním Renčovým pracím vůbec.

Moment lidského prozření a obrácení tentokrát Renč tematizuje na historickém pozadí. Člen loupeživé tlupy, bývalý voják třicetileté války, při rabování ve vyvražděné lesovně nachází plačící nemluvně, marně se sápalující po prsu zavražděné matky. Dětský nářek jím otřese:

[...] plakalo. Dušeně, zalykavě, docela jinak, než by se dalo čekat od takového škrvněte. Mělo hlad! Jakýsi strašlivý, nevědomý, avšak tušivý hlad. Smrtný hlad! (Renč, 2001, s. 13).

V té chvíli se vše kromě vědomí, že dítě má hlad, hraničícího s narůstající posedlostí, stane pro lapku bezpředmětným, nedůležitým – a honba za nasycením nemluvněte jej posléze přivede až do kláštera, kde najde pomoc nejen pro dítě, ale také pro svou kající duši.

Jádrový děj povídky je rámován krátkými přímými vstupy vypravěče stylizovaného jako bezejmenný člen mnišského konventu, jenž v téměř kronikářském duchu oznamuje smrt jednoho z klášterních bratrů a poté vypráví příběh jeho obrácení (v této hlavní pasáži přitom nabývá charakteru vypravěče vševědoucího, nahlízejícího do protagonistova nitra).

Renč se v povídce vydal na barokní Žatecko, rámeček vyprávění prozrazuje rok protagonistovy smrti, 1665, jádro časově značně předchází a vrací se k dobám po skončení třicetileté války.

Kronikářská stylizace se projevuje nejen v expozičním a závěrečném vstupu vypravěče, Renč jí přizpůsobil i jazyk povídky. Pro evo-

kaci starobylosti textu využívá vybraných archaických jazykových prostředků, a to v plánu lexikálním i syntaktickém. Výrazný je zvláště archaizovaný slovosled (nejčastěji postponovaná adjektiva), využívání pomocného *jest* u minulého času (*našel jest, lotroval jest* „zbojnčil, loupil“) a větší než běžná míra přechodníků přítomných. Řečeným způsobem je ovšem text pouze ozvlášťován. Renč se důsledně snaží zůstat srozumitelným a nechce klást vnímateli do cesty žádné závažnější jazykové překážky. Vzdal se zcela dokonce i infinitivních tvarů na *-ti*, tedy prostředku, který se při archaizaci nabízí téměř prvořadě. Vůbec nearchaizuje přímou řeč a archaizačních postupů se vyvaroval na místech, která jsou klíčová pro vyznění, pochopení smyslu povídky.

Volba historického pozadí není u Václava Renče překvapivá. Byla pro něj přirozená v jeho tvorbě dramatické, v historickém časoprostoru jsou ukotveny všechny jeho divadelní hry. Zároveň mu ale nikdy nešlo o prostou evokaci uplynulých časů. Historické plátno pro něj představuje pozadí, které recipientovi umožňuje odstup a jistý nadhled – a tímto způsobem usnadňuje větší soustředění na symbolickou, metafyzickou, případně etickou ideovou podstatu textů. V povídce *Dítě má hlad* pracuje obdobným způsobem.

Už jsme si všimli motivu dítěte v Renčově próze z let čtyřicátých, poslední autorova povídka jeho mimořádné postavení potvrzuje. Ponecháme-li stranou prózu, vystoupí jeho důležitost do popředí především v Renčově poezii. Nepřehlédnutelný je i v poslední Renčově sbírce, posmrtně vydaných *Přesýpacích hodinách*, souboru vzniklém jen o pár roků dříve než povídka *Dítě má hlad*.

Mojmír Trávníček si v úvodu k této básnické sbírce všimá „stop [Renčova] válečného dětství bez tatínka“¹⁶ (Trávníček, 2011, s. 7). Jestliže se ovšem díváme na povídku *Dítě má hlad*, důležitější než transpozice autobiografického aspektu se jeví pojetí dítěte jako symbolu čistoty (srov. např. báseň *Tichá noc*, Renč, 2011, s. 84), naděje a prvotního úžasu (srov. např. *Nechte maličké*, Renč, 2011, 85), do-

¹⁶ Otec Václava Renče byl československý legionář, který se domů vrátil dlouho po skončení první světové války, jak bylo u legionářů časté.

konce smyslu života v rozvráceném a rozvráceném světě (srov. např. *Příhoda*, Trávníček, 2011, s. 67).¹⁷

Renč poslední povídkou tedy opět naplňuje tematické konstanty své tvorby, její duchovní rozměr, a tedy i vlastní příslušnost k autorům spirituální linie české literatury. Na druhé straně text při bližším zkoumání napovídá, že i zde máme před sebou ukázkou hledání nových cest a zkoušení nových tvárných prostředků (v tomto případě především na bázi kronikářské stylizace a obecně prózy historické).

Závěrem

Prózy nikdy nepředstavovaly pro Renče centrum zájmu a projevu – je se v nich výrazně především jeho tvůrčí hledání, dokonce tápání. Až na román pro děti je pravděpodobně nepsal s většími ambicemi na knižní vydání, zůstávaly svobodným soukromým projevem autorovy přirozené potřeby rozvíjet vlastní tvůrčí obzory, zkoušet neověřené cesty a neotřelé postupy.

¹⁷ Motiv dítěte se zdaleka neobjevuje v autorově básnické tvorbě teprve v jejím závěru. Najdeme jej už v jeho předválečných sbírkách, především ve *Vinném lisu z roku 1938*. Specifické postavení tohoto motivu ve zmíněné sbírce je nepochybně možné přičíst Renčovu čerstvému otcovství a tematizaci této autobiografické zkušenosti (viz *Dětská postýlka*, Renč, 2000b, s. 138), v *Kolébce* však motiv zaznívá v podobné poloze jako v námi reflektované povídce, pohled na dítě je zdrojem obrodné síly: „Nad tebou vzešlý z rozvitého květu / zas v roucho čistoty se odívám“ (Renč, 2000b, s. 128, srov. ale také např. báseň *Novorozená* z cyklu *Listí na vodách*, Renč, 2000b, s. 228). Platí přitom, že intimní, rodinná lyrika obecně provází celé Renčovo dílo, vtěloval ji do většiny svých sbírek. V tomto ohledu však převažuje poezie manželská a milostná, která se přirozeně snoubí s jedním z básnickových základních leitmotivů, jímž je žena, ať už ve světské podobě milenky a manželky, matky, dcery či vnučky, anebo v kontextu mariánském, pro Renče, zvláště pak jako autora vězeňské poezie, naprosto zásadním (*Popelka nazaretská*, *Loretánské světlo*, *Pražská legenda*), motivy dětí jsou doplňkové. Velmi podobné pojetí motivu dítěte jako v básni *Příhoda* ale potkáme v básni *Mimo hru dětí* (cyklus *Listí na vodách*, Renč, 2000b, s. 242), i zde hrající si děti proměňují a pročišťují pohled lyrického subjektu na svět. Poněkud jinak je zapojen motiv dítěte v textech

Můžeme je rozdělit do dvou tvůrčích etap, etapy trvající od druhé polky let třicátých přibližně do roku 1947 a etapy pozdní.

V prvním období Renče oslovila povídka s tajemstvím, v níž mu ovšem nejde o lacinou senzačnost, ale o duchovní stránku lidského života. Totéž platí o jeho dobové fragmentární tvorbě, dokládající Renčův zájem o člověka a jeho nitro. Klíčovými motivy jsou zde hledání i ztrácení Boha, zločin a trest, a ne na posledním místě motiv dítěte a rodiny. V próze určené dětem *Vánek nese poselství* se potvrzuje autorovo zaujetí divadlem i Renčovo místo v literatuře pro děti.

Druhou, rozsahově velmi skromnou, fází prozaické tvorby Václava Renče představuje dvojice povídek z konce autorova života. I když také tuto etapu lze vnímat pouze jako způsob hledání tvůrčích inovací, ve výsledku texty představují nesrovnatelně vyšší literární kvalitu než prózy z let čtyřicátých. Zdá se, že na sklonku života se Václav Renč našel i jako prozaik. Rozhodně v povídkách *Legenda o lotru Dismasovi* a *Dítě má hlad* zúročil některé nejsilnější stránky svého talentu.

Bohužel před svou předčasnou smrtí Václav Renč nestačil vyčerpat nastolené tvůrčí možnosti a uzavřít autorská hledání, a to ani v oblasti prozaické tvorby. Próza tedy zůstala v rámci jeho díla ve zcela marginálním postavení.

Prameny

Archiv Václava Renče – pozůstalost. Složka *Malé prózy*. Uložena u autorovy dcery. Brno.

MORÁVEK, V. [Václav Renč] (1973). *Dítě má hlad*. In: *Cyrlometodějský kalendář 1974*, ed. Josef Beneš a kol. Praha: Česká katolická Charita, s. 34–38.

reagujících na národní ohrožení, ať už v pomnichovské v básni *Podzim v Čechách 1938*, která uzavírá sbírku *Vinný lis* a posledním veršem se odvolává k dosud nenarozeným dětem – v dobovém duchu – jako k dědicům zrazené země (Renč, 2000b, s. 165), nebo v hymnických ódách válečných *Trojzpěvů* (srov. *Óda pro housle, flétnu a harfu*, *Óda na rodnou řeč*, *Óda na starou křtitelnicí*) nebo v padesátém roce v *Českých žalmech* reagujících na útlak komunistické totality (viz např. *Polední žalm* nebo *Žalm za maličké*).

MORÁVEK, V. [Václav Renč] (1975). *Legenda o lotru Dismasovi*. In: *Cyrlometodějský kalendář 1976*, ed. Josef Beneš a kol. Praha: Česká katolická Charita, s. 37–41.

RENČ, V. (1937). *Malborgův dům, Řád – revue pro kulturu a život*, 4(4), s. 199–207.

RENČ, V. (2000a). *S anděly si nelze připíjet – Vybrané spisy II*, Svitavy, Řím: Trinitas, Křesťanská akademie.

RENČ, V. (2000b). *Vrstvení achátu – Vybrané spisy I*, Svitavy, Řím: Trinitas, Křesťanská akademie.

RENČ, V. (2001). *Malborgův dům – malý výbor z próz*. Svitavy, Řím: Trinitas, Křesťanská akademie.

RENČ, V. (2010). *Májové úvahy*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství.

RENČ, V. (2011). *Přesýpací hodiny*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství.

Literatura

ČADKOVÁ, D. (2024). Zapomenutý průkopnický čin: Senekova tragédie Agamemnon v překladu Václava Renče. *Theatralia*, 27(1), Supplementum, 9–44.

ČASLAVOVÁ, P. (2013). The Bulwark against Trauma. Poetry as a Means of Survival in Totalitarian Prisons. *Bohemica litteraria*, 16(2), 21–45.

JANOUSEK, P. (2022). Drama. In: P. Janoušek a kol., *Dějiny české literatury v Proletorátu Čechy a Morava*. Praha: Academia, 410–478.

KRATOCHVIL, A. (1990). Smrt rehabilitovaného básníka v éře «znormalizované kultury». In *Žalují*, sv. II. Praha: Dolmen, 146–151.

KRATOCHVIL, A. (2004). Půlstoletí od procesů s českými spisovateli. In: *Literatura určená k likvidaci*, Brno: Obec spisovatelů, 15–22.

MED, J. (1998). Václav Renč. In: Janoušek, P. a kol., *Slovník českých spisovatelů od roku 1945, díl 2, M–Ž*. Praha: Nakladatelství Brána – Knižní klub, 304–305.

MED, J. (2000). Václav Renč. In: Opelík, J. a kol., *Lexikon české literatury 3/II, P–Ř*. Praha: Academia, 1232–1234.

MED, J. (2004a). Václav Renč. In: J. Med, *Spisovatelé ve stínu*, druhé, rozšířené vydání. Praha: Portál, 121–123.

MED, J. (2004b). Procesy a poetika nenávisti. In: *Literatura určená k likvidaci*. Brno: Obec spisovatelů, 9–13.

NOVÁK, J. a NOVÁKOVÁ, L. (2000). Komentář, ediční poznámka a vysvětlivky. In: V. Renč, *S anděly si nelze připíjet – Vybrané spisy II*. Svitavy, Řím: Trinitas, Křesťanská akademie, 616–637.

NOVÁKOVÁ, E. (2006). Černý milenec Václava Renče. In: *Literatura určená k likvidaci II*. Brno: Obec spisovatelů, 21–28.

NOVÁKOVÁ, E. (2011). Jubileum Václava Renče. *Duha*, 25(3–4), 31–34.

- NOVÁKOVÁ, E. (2016). Císařův mim Václava Renče: K ideové kostře dramatu. *Studia Slowianoznawcze*, 12(1), 229–242.
- NOVÁKOVÁ, E. (2017). Počátky Václava Renče-dramatika. *Studia Slowianoznawcze*, 13(1), 125–142.
- NOVÁKOVÁ, L. (2001). Ediční poznámka. In: V. Renč, *Malborgův dům – malý výbor z próz*. Svitavy, Řím: Trinitas, Křesťanská akademie, 79–81.
- NOVÁKOVÁ, L. (2009a). Veršované pohádky. In: eadem, *Proměny české pohádky*. Brno: Muni Press, 128–141.
- NOVÁKOVÁ, L. (2009b). *Proměny české pohádky*. Brno: Muni Press.
- PUTNA, M. C. (2017). Václav Renč. In: *Česká katolická literatura 1918–1945*, elektronické vydání. Praha: Městská knihovna v Praze, 906–913.
- ROTREKL, Z. (1993). *Skrytá tvář české literatury*, 2. vydání. Brno: Blok.
- ŠTĚPÁN, L. (1990). S Václavem Renčem o umění, ale hlavně o životě. In: A. Kratochvíl (ed.), *Žaluji*, sv. II. Praha: Dolmen, 152–155.
- ŠUBRTOVÁ, M. (1996). Zlatý fond české literatury pro děti a mládež, *Zlatý máj*, 40, 4–6.
- ŠUBRTOVÁ, M., NOVÁKOVÁ, E. a NOVÁKOVÁ, L. (2022). Literatura pro děti a mládež. In: Janoušek, P. a kol., *Dějiny české literatury v Protektorátu Čechy a Morava*, Praha: Academia, 498–554.
- TRÁVNÍČEK, M. (2011). Předmluva. In: Renč, V., *Přesýpací hodiny*, Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 5–7.
- VOJVODÍK, J. (2024). *Extrémum: Poezie výjimečných stavů*, Praha: Filozofická fakulta UK.

„Ogarki z ogniska rzeczywistości”. O poezji Miloša Doležala

„Ogarki z ogniska rzeczywistości”.
About the poetry of Miloš Doležal

PRZEMYSŁAW DAKOWICZ

Uniwersytet Łódzki

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7477-2535>

E-mail: przemyslaw.dakowicz@uni.lodz.pl

Abstract: The article is an attempt at a synthetic presentation of Miloš Doležal's poetic work – from the moment of his debut (collection of poems Podivice, 1995) to the present day (the forthcoming poetry book Česká litanie). The author attempts to describe the main thematic “lines” of this poetry, paying attention to the existential and historical sources of inspiration. The main thesis of the article is that Doležal is primarily interested in that sphere we are used to calling reality – everything verifiable, touchable, visible and real, especially the real stories of people living in the immediate area (Doležal's native Czech-Moravian Highlands), which are presented in these poems. Twentieth-century history and the impact it has on the fate of individuals (with the central figure of Father Josef Toufar, who was murdered by the Communist services), is also an object of reflection for the poet. The last, but not least, component of Doležal's work seems to be his own experience, the fate of his ancestors and immediate family members. The author of the article attempts to answer the question of how life becomes literature - how what is lived and experienced is transformed into poetry by one of the most important contemporary Czech authors.



Bohemistika, 2025 (1) © The Author(s). Published by: Adam Mickiewicz University in Poznań, Open Access article, distributed under the terms of the CC Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Abstrakt: Artykuł jest próbą syntetycznej prezentacji twórczości poetyckiej Miloša Doležala – od momentu jego debiutu (zbiór wierszy *Podivice*, 1995) do dziś (przygotowywana do druku książka poetycka *Česká litanie*). Autor podejmuje próbę opisu głównych „linii” tematycznych tej poezji, zwracając uwagę na egzystencjalne i historyczne źródła inspiracji. Naczelna teza artykułu głosi, że Doležal interesuje przede wszystkim ta sfera, którą zwykliśmy nazywać rzeczywistością – wszystko, co sprawdzalne, dotykalne, widzialne i realnie istniejące, zwłaszcza prawdziwe historie ludzi żyjących w najbliższej okolicy (rodzinna Wyżyna Czesko-Morawska), które prezentowane są w tych wierszach. Przedmiotem namysłu poety jest także dwudziestowieczna historia i wpływ, jaki wywiera na losy jednostek (z centralną postacią zamordowanego przez komunistyczne służby księdza Josefa Toufara). Ostatnim, choć nie najmniej istotnym składnikiem twórczości Doležala wydaje się jego własne doświadczenie, losy przodków i członków najbliższej rodziny. Autor artykułu próbuje odpowiedzieć na pytanie, jak życie staje się literaturą – w jaki sposób to, co przeżyte i doświadczone, przekształca się w poezję jednego z najważniejszych współczesnych czeskich autorów.

Keywords: Miloš Doležal, Czech contemporary poetry, 20th century history, existence and poetry, history and poetry

Słowa kluczowe: Miloš Doležal, czeska poezja współczesna, historia XX wieku, egzystencja i poezja, historia i poezja

Swoją pierwszą książkę poetycką – *Podivice* – Miloš Doležal dedykował własnym przodkom i żonie. Zaraz po dedykacji następował w tym debiutanckim tomie z roku 1995 zajmujący niemal dwie strony cytat z notatnika Josefa Vondry z Horních Pasek, będący rejestrem zgonów i narodzin osób bliższych i dalszych notującemu. W owych dwóch gestach zawarty został – może nie pełni jeszcze wówczas uświadomiony, a z pewnością nie zwerbalizowany – program twórczy Doležala, którego najistotniejsze punkty wydać się muszą czytelnikom kolejnych, nie tylko poetyckich, książek tego autora najzupełniej oczywiste. Po pierwsze, twórczość ta pozostaje w ścisłym związku z tym, co bliskie i dobrze znane – z rodzinną okolicą, z ziemią, krajobrazem, ludźmi z najbliższego i nieco dalszego otoczenia. Osobom i wydarzeniom – zapamiętanym, widzianym na własne oczy lub zasłyszanim – poświęca poeta uwagę i czyni je bohaterami/materią wiersza. Po drugie, interesuje go przede wszystkim ta sfera, którą

zwykliśmy nazywać rzeczywistością – wszystko, co sprawdzalne, dotykalne, widzialne i realnie istniejące. Doležal wybiera na ogół konkret zamiast wizji, narrację zamiast słownego ekwiwalentu emocji, epizod, skrót, cięcie i puentę zamiast rozstrząsania i analizy. Po trzecie – wyposażony jest w świadomość kronikarza, rozumie wagę tego, co minione, spogląda na dzianie się jako na *continuum*, rzecz by można (gdyby przenieść go w obręb kultury polskiej): po norwidowsku, to znaczy przeszłość traktując jako niezbywalny element teraźniejszości, jako teraźniejszość samą. „Wielka” historia niemal zawsze spotyka się u Doležala z historią „małą” – wypadki i zajścia przełomowe dla życia zbiorowego są tu ukazywane z perspektywy jednostkowego losu, bo ośrodkiem opowieści zawsze pozostaje pojedynczy, konkretny człowiek, z własnym nazwiskiem, twarzą i losem. Skrzyżowanie wiejskiej ścieżki czy małomiasteczkowej drogi z wielkim traktem dziejowym, po którym suną żelazne pojazdy najeżdżących armii lub pochody z czerwonymi chorągwiami, to scena, na której rozgrywa się część naszkicowanych przez poetę wydarzeń. Im dłużej ta twórczość trwa, im bardziej się rozrasta, im głębiej sięga – tym więcej w niej historycznej świadomości i specyficznej, „łagodzonej” groteską i ironią, akceptacji dla ludzkich słabości i błędów. Nie prowadzi to jednak do relatywizacji wartości; Doležal dyskretnie, lecz konsekwentnie i jednoznacznie, zaznacza własną perspektywę etyczną, której podstawowymi komponentami są chrześcijańska teoria i praktyka moralna, dekalog i idea *caritas*.

Rodzinna okolica

Miloš Doležal urodził się w Háju koło Ledčy nad Sazavą, na terenie Wyżyny Czesko-Morawskiej, zwanej po prostu Wysoczną (Výsočina). Jest to górzysta kraina między Czechami i Morawami, ze stolicą w Igławie (Jihlava), rodzinnym mieście Gustava Mahlera, znacznie różniąca się od Czech, które znamy z mediów i dzięki pobieżnemu obcowaniu z kulturą naszych południowych sąsiadów. Wzgórza i doliny Wysoczyny upstrzone są mniejszymi i większymi osadami,

z których niemal każda posiada własny kościół, gospodę i cmentarz – przez wieki to między tymi trzema punktami toczyło się swoim leniwym trybem życie miejscowej ludności. Nowoczesna cywilizacja porządek ten nieco zaburzyła, uczyniła Wysoczną bliższą metropolitarnym miastom, Pradze i Brnu.

W późnych latach osiemdziesiątych Doleżał podjął studia na Wydziale Nauk Społecznych praskiego Uniwersytetu Karola, a po studiach zamieszkał w stolicy, gdzie założył rodzinę i podjął pracę zawodową (w prasie kulturalnej, w teatrze, wreszcie w Czeskim Radiu, w którym przez lata zajmował się przede wszystkim literaturą i historią). Rodzinna kraina przyzywała go jednak, dlatego na przełomie wieków kupił wiejską chatę w okolicy wsi Horních Pasek, skąd wywodzili się jego dziadkowie, i odtąd stał się człowiekiem pogranicza, osiadłym w dwóch miejscach i wciąż się między nimi przemieszczającym, podwójnie zakorzenionym. Wysoczyna przesączała się do jego wierszy i w nich zadamawiała, poeta zaś świadomie przesuwiał środek ciężkości własnego życia i twórczości tam, skąd wyszedł, utwierdzając się w przekonaniu, że rodzinne strony to *omphalos*, niezbywalne (i nieprzesuwalne) centrum świata. Swój drugi – i najśłynniejszy – tom wierszy, *Gmina* (*Obec*, 1997) poprzedził, między innymi, mottem z Williama Blake’a:

A każda przestrzeń,
którą człowiek widzi wokół domu,
gdy stoi na swym dachu
lub w sadzie na pagórku
sążeń i pól wysokim,
taka przestrzeń jest jego kosmosem.¹

¹ W książce Doleżała urywek wiersza Williama Blake’a cytowany jest w tłumaczeniu na język czeski, informacji o autorze przekładu brak. Odpowiedni fragment oryginału angielskiego (wersy 2–4 wiersza ***[*The sky is an immortal tent built by the Sons of Los...*]) brzmi następująco: „And every space that a man views around his dwelling-place / Standing on his own roof or in his garden on a mount / Of twenty-five cubits in height, such space is his universe”.

Kosmos Doleżała ma swój punkt archimedesowy gdzieś między Horními Pasekami, Pejškovną, Záhradką, Podivicami, Mahlerowskim Kalištěm i Haškovską Lipnicą nad Sazavą. Gdyby poeta wspiał się na szczyt Šafrance, zapewne ujrzałby stamtąd także te odleglejsze miasta i wsie Wysoczyny, związane z bliskimi mu twórcami i postaciami historycznymi: Herálec i Humpolec Jana Zábrany, Polną Bohumila Hrabala, Uhřínov Jana Zahradníčka, Tasov Jakuba Demla, Petrkov Bohuslava Reynka i Suzanne Renaud oraz Číhošť Josefa Toufara.

Małe i wielkie postaci tej krainy od samego początku zaludniały stronicę poetyckich tomów Doleżała. W książce *Gmina* są wszechobecne – większość wierszy to indywidualne portrety autentycznych figur z rodzinnych stron autora oraz, liryczne i epickie zarazem, zapisy wydarzeń, które poeta widział na własne oczy lub które ktoś z bezpośrednich świadków mu opowiedział. Zasadniczą cechą tych wierszowanych narracji, noszących cechy kilku gatunków, takich jak obrazek obyczajowy, ballada czy epitaforium, jest zaskakujący skrót, który niczym błyskawica oświeca pojedyncze życie i pozwala w nim dostrzec jakąś zasadę organizującą (lub przeciwnie: uwydatnić chaos i absurd).

Źródłem tych wierszy jest rzeczywistość, to znaczy: konkretni ludzie i ich życiowe przypadki przechowane i wydobyte z nicości przez poetę-opowiadacza.

„Wyświeśliły” się one na „ekranie” pamięci w pewnej bardzo szczególnej chwili. Boże Narodzenie 1994 roku spędzał poeta w rodzinnych stronach swojej nowo poślubionej żony, w górach na pograniczu czesko-niemieckim, konfrontując się z charakterystyczną dla tych okolic, z których po II wojnie światowej wygnano ludność niemiecką, ciszą i pustką.

W tej dojmującej samotności i straszliwym smutku – wspominał po latach – zacząłem w wigilijny wieczór wywoływać z mroku dawno i niedawno zmarłych, jakąś wspólnotę, twarze i sylwetki. Nabazgrałem na kartce kilka imion i ku memu zdziwieniu imiona te zaczęły żyć – albo lepiej: poprzez te imiona ktoś zaczął się domagać głosu (Doleżał, 2010, s. 28)².

² Wszystkie fragmenty rozmów, tekstów literaturoznawczych i recenzji podaję we własnym przekładzie – P.D.

Powstało wtedy pięć pierwszych tekstów. Kolejne były już pisane na Wysoczyńie. W trakcie pracy nad książką autora nie opuszczało poczucie szczególnego „napięcia między gminą żywą [...] a gminą zaduszną” (Doleżał, 2010, s. 28).

W określeniu „gmina zaduszną” wyrażone zostało przekonanie o fundamentalnym związku doczesności i wieczności, o swego rodzaju *communio sanctorum*. O tej łączności między światem żyjących a światem zmarłych Doleżał będzie wielokrotnie opowiadał w poezji, najzupełniej wprost w wierszu *Widzenie*, w którym opisze „światlisty łuk” czy „tęczę” rozciągającą się między „tam” a „tu”:

na niej stały
trzymały się za ręce
małe przejrzyste figury
rozpознаwalem dziadów, stryjów, różnych krewnych, prababki
zastęp przodków, pomocników, orędowników
[...]

(Doleżał, 2003, s. 18)³

Jeden z interpretatorów uzna inicjalny gest tej twórczości, polegający na przytoczeniu zapisków Josefa Vondry, pradziadka Doleżała ze strony matki, za „prolog” całego dzieła, równoznaczny ze wskazaniem rodowodu pisarza, trochę na wzór rodowodów i genealogii biblijnych. Zaliczając się do „szeregu zmarłych, żyjących i jeszcze nienarodzonych” – napisze – utwierdzamy „teraźniejszą egzystencję” (Fic, 1999, s. 112). Bardzo podobnie będzie to wyglądać w retrospektywnej refleksji samego poety:

Umieranie i rodzenie, tajemnicza obecność zmarłych i życie rodu, czas i pamięć – to tematy, w które wyposażyło mnie dzieciństwo przeżyte na starym wiejskim gospodarstwie. I jakieś poznanie, że jestem wrośnięty, by tak rzec, w historię pokoleń, w ciąg, który ma swój porządek i sens. Jako dziecko wyczuwałem to intuicyjnie. W okresie dojrzewania ta świadomość zanikła, lecz później ponownie zacząłem na-

trafiac na „ślady”. Drugi tomik [...] jest jednym z dowodów tego „tropienia śladów” (Doleżał 2010, s. 28).

To, co realne

W recenzjach *Gminy* zwracano uwagę na jej rzekome podobieństwo do *Spoon River Antology* Edgara Lee Mastersa (zob. m.in. Harák, 1997, s. 51; Bilek, 1996, s. 21; Děžinský, 1999, s. 12). Pokrewieństwo między tymi tomami jest pozorne. Owszem, obaj poeci pragną ukazać „makrokosmos przez mikrokosmos”⁴, obaj wychodzą z podobnego punktu – opisują zmarłych, dają wgląd w ich losy, rysując ich może nie pobieżne, lecz z kilku zaledwie rysów złożone portrety. Portrety Mastersa są jednak koncypowane, nie „przylegają” do konkretnych „twarzy i sylwetek”, pozostają artystycznym konstruktem, choć – jako konstrukt oparty na zasadzie mimetyczno-symbolicznej – stają się przecież, w wyższym sensie, reprezentacją życiowej prawdy. Źródło poezji Doleżała bije w samym środku realności – teksty nie mają tworzyć złudzenia prawdziwego życia (u Mastersa owo złudzenie zostanie osiągnięte, między innymi, za sprawą pierwszoosobowej narracji), lecz maksymalnie zbliżyć się do tego, co się naprawdę wydarzyło, co bezspornie było konkretną, jednostkową egzystencją. Stąd u poety czeskiego narracja trzecioosobowa, tylko niekiedy – gdy do czynienia mamy po prostu z naocznym świadectwem – przedzierzgać się w monolog wypowiedziany przez byt tekstowy tożsamy z autorem.

Co oczywiste, poezja ta nie jest „zwierciadłem przechadzającym się po gościńcu”. Doleżał uważnie czytał czeską i europejską awangardę XX wieku i wie, jak pracować z tekstem, by wiersz był nie tylko kartką wyrwaną z prowincjonalnej kroniki, lecz również dziełem sztuki poetyckiej. Nowoczesność (i – paradoksalnie – uniwersalność) jego wysoczyńskich historii objawia się najpełniej właśnie w niemal niewidocznych „cięciach” wewnątrztekstowych, w sposobie wiązania

³ Wszystkie cytaty z poezji Miloša Doleżała w moim przekładzie – P.D.

⁴ Określenie Mastersa. Cyt. za: Sprusiński, 1981, s. 11.

nie zawsze współmiernych elementów w przekonującą artystycznie całość.

Przyjrzyjmy się, na przykład, wierszowi *Z którą pasalem gęsi*:

Moja prababka
z którą pasalem gęsi za Kalašami
opowiadała raz w kuchni
gdzie byli stryjkowie ciotki Sláva i Milča
że widziała jak przez pole koło Podivíc
kuśtykał jesienią anioł
Obsztorcowali ją obśmiali
Prababka wstała z taboretu
i zrobiła na środku kałużę
wtem ktoś się od zewnątrz lekko okna dotknął
(Doležal, 1996, s. 30)

Rzecz pierwsza – mowa tu bez wątpienia o tej samej osobie, którą w rozmowie z Petrem Placákiem Doležal charakteryzuje w następujących słowach:

Moja prababka, z którą w Podivicach chodziłem pasać gęsi, była swego rodzaju mistyczką, ciągle mi wzruszonym głosem mówiła, że gdzieś tam widzi anioły... (Doležal, 2001, s. 88).

Fundamentem tekstu jest osobiste doświadczenie, scena, w której opowiadający uczestniczył, której był świadkiem – zapisana staje się tekstem i właśnie tak musimy na nią patrzeć, jako na konstrukcję ze słów, obrazów i sensów. Konstrukcja ta jest trójdzielna, można rzec: dialektyczna. Jej pierwszy człon to enuncjacja pewnej treści duchowej czy metafizycznej, relacja z przeżytej epifanii („przez pole [...] kuśtykał anioł”). Zostaje ona wydrwiona i wyśmiana, na co odpowiedzią jest gest najwyraźniej materialny, ba, fizjologiczny („zrobiła na środku kałużę”) – to drugi człon semantycznej konstrukcji. Jeśli dwa pierwsze człony można by nazwać tezą i antytezą, trzeci to synteza – łączy w sobie to, co sprawdzalne i doświadczone zmysłami, z nie(do)określonością właściwą zjawiskom nadprzyrodzonym czy takim, które za nadprzyrodzone uchodzą. Uczestnicy sceny zostają skonfrontowani ze znakiem niemożliwym do zinterpretowania – rzeczy-

wistość pozamaterialna i materialna ulegają przemieszaniu, a uczestnik sceny i jej obserwator (czytelnik wiersza) otrzymują sygnał, z którego nie są w stanie wyciągnąć jednorodnego sensu, zostaje on jedynie zasugerowany.

Większość narracyjnych wierszy Doležala, przede wszystkim z tomu *Gmina i Ezechiel w pokrzywach* (*Ezechiel v kopřivách*, 2014), ma strukturę prostszą, opartą na zręcznym operowaniu kontrastem. To, co tragiczne, zostaje spuentowane humorem, często dosadnym i sardonicznym, lub na odwrót (i o wiele częściej) – sceny (pozornie) zabawne zyskują mrozący krew finał, jak w wierszach *Karel Vratný, Na pogwarki w świetlicy* czy *Jára Mára*:

Jaroslav Maras
pisał do Breżniewa do Moskwy
rok rocznie listy z pogrózkami
że za okupację w sześćdziesiątym ósmym
pojedzie w ruski kraj i powystrzela
wszystkie polarne niedźwiedzie
Sam zamarzył w chotěbořskiej fontannie
z lodu go musieli wyrębać kilofem
(Doležal, 1996, s. 67)

Dopiero czytane razem, konfrontowane ze sobą i nawzajem się oświeclające, te krótkie utwory, niemal pozbawione cech, które skłonni bylibyśmy uznać za *stricte* „poetyckie”, zaczynają ujawniać własną literackość i swoistą (rzekłbym: celowo lakoniczną) filozoficzność. Bo finalnie obcujemy przecież ze strukturą słowno-semantyczną bliską (choć w planie innej gałęzi sztuki) średniowiecznym *danses macabres*, przyglądamy się budzącemu grozę korowodowi przeznaczonych na śmierć reprezentantów wszystkich grup społecznych i zawodowych – od rolników (*Króvki okładał*) i leśniczych (*Karel Pulec* i *Na czetce*), przez górników (*Razem fedrowali*) czy lotników (*Swojak Arnošt od Hospodków*), po ministrów w rządzie komunistycznego państwa (*Plojhar w rocznicę Wielkiej Rewolucji Październikowej 1981*).

Ostatni z wymienionych wierszy stanowi bodaj najbardziej wyrazisty przykład tego, jak poeta operuje konkretem, w jaki sposób wy-

zyskuje materialny szczegół do zasugerowania określonych treści – w tym wypadku do wyrażenia moralnej oceny postaci historycznych. Ośrodkiem obrazowo-poetyckiego skrótu staje się tu koloratka współpracującego z komunistami ekskomunikowanego księdza Josefa Ploj-hara, najdłużej urzędującego ministra Czechosłowackiej Republiki Socjalistycznej, zmarłego na atak serca w ambasadzie sowieckiej w Pradze. Skojarzenie noszonego przez katolickich kapłanów białego kołnierzyka z obrozą wywołuje określony skutek semantyczny – zmieniając pozornie obiektywną narrację w wypowiedź o wyraźnym zabarwieniu aksjologicznym:

Kiedy ksiądz Josef Plojhar
wrócił z obozu
zdecydował że idzie w politykę
wkrótce się mu trzy podbródki
nie mieściły nad koloratką.
[...]
W sowieckiej ambasadzie
gdy chciał wznieść toast ku czci Lenina
raptem osunął się na fotel
[...]
towarzysze z KGB doili dalej
opychając się kawiozem
na ziemi została koloratka
precz odrzucona obrozą.
(Doležal, 2014, s. 31)

Minowe pole historii

Wydaje się to nieuniknione – dwudziestowieczna historia wcześniej czy później musiała wkroczyć do tej poezji. Powód? Biograficzny. W rodzinie Doležalów komunistyczną władzę obarcza się odpowiedzialnością za dwa przedwczesne zgony – dziadka poety i wuja jego ojca. Pierwszy z nich, Josef Vondra młodszy (syn i imiennik autora zapisków cytowanych na wstępie tomu *Podivice*), zdrowiem i życiem zapłacił za fiasko czechosłowackiej odwilży w późnych latach sześć-

dziesiątych i za drugi etap kolektywizacji wsi – zmarł na raka w wieku pięćdziesięciu trzech lat. Drugi, katolicki ksiądz Bohumil Burian, przyjaciel i mecenas poetów, między innymi Jakuba Demla, doznał śmiertelnego ataku serca bezpośrednio po jednym z przesłuchań u partyjnego sekretarza ds. kościelnych w wysoczyńskim mieście Velké Meziříčí, gdzie był proboszczem (zob. Doležal, 2008). W chwili śmierci miał pięćdziesiąt cztery lata. Pozostawiony przez niego księgozbiór stanie się dla Miloša Doležala istotnym źródłem wtajemniczenia w literaturę (zob. Doležal, 2020, s. 40).

Jako jedno z najmocniej zapadających w pamięć doznań wczesnego dzieciństwa, mających przemożny wpływ na jego późniejsze postrzeganie świata, wymienia poeta dekonstrukcję miasteczka Zahrádka nad rzeką Želivką. W latach siedemdziesiątych komunistyczne władze podjęły decyzję o utworzeniu w rodzinnych stronach Doležala zalewu, który miał zaopatrywać w wodę aglomerację praską. Aby mógł powstać funkcjonujący do dziś zbiornik zaporowy Švihov, pod wodą musiało się znaleźć kilka wsi oraz większa część Zahrádki. Figura zatopionego miasta stanie się po latach bodaj najważniejszym spośród obrazów konstruujących poetyckie uniwersum autora *Podivice*.

Nazwa Zahrádka jest także związana z postacią zamężonego przez komunistów księdza Josefa Toufara. Ze strzępkami opowieści o słynnym „čičhošťskim cudzie” i jego tragicznych następstwach stykał się przyszły pisarz od najmłodszych lat. Pod koniec ery komunizmu – miał wtedy osiemnaście lat – wysłuchał pierwszych relacji bezpośrednich świadków, wkrótce potem, już po aksamitnej rewolucji, zaczął rejestrować na kasetach magnetofonowych wypowiedzi osób pamiętających poruszenie się krzyża w kościele w Čichošti i wielką antykościelną akcję propagandową rozpętaną przez czechosłowacką bezpiekę. W roku 1992 obronił na Uniwersytecie Karola pracę dyplomową poświęconą Josefowi Toufarrowi. Dwie dekady później ukazały się książki Doležala będące podsumowaniem jego wieloletnich wysiłków jako dokumentalisty i kronikarza „čičhošťskiego cudu” – *Jako bychom dnes zemřít měli...* (Doležal, 2012) i *Krok do tmavé noci...* (Doležal, 2015a). W roku 2014 udało mu się także doprowadzić

do odnalezienia szczątków zamordowanego przez komunistów kapłana. Po ich ekshumacji i identyfikacji genetycznej odbył się uroczysty pogrzeb – trumna ze szczątkami Josefa Toufara spoczęła w kościele parafialnym w Čihošti.

Okres między wydaniem pierwszego opracowania o Toufarze (2012) a ekshumacją (2014) musiał być dla poety czasem głębokiej refleksji historiozoficznej i moralnej. Powstają wtedy wiersze, które wejdą następnie do książki *Ezechiel w pokrzywach*, znacznie różniące się od wcześniejszych zbiorów poetyckich (wymieńmy je w kolejności chronologicznej: *Podivice* [1995; wydanie rozszerzone – 1997], *Obec* [1996; rozszerzone wydanie – 2023], *Les* [1998], *Čas dýmu* [2003] oraz poetycki dziennik z wędrówek po Włoszech zatytułowany *Sansepolcro* [2004]). Różnica polega właśnie na rzucającej się w oczy kondensacji materii historycznej, na uczynieniu refleksji nad zbiorową przeszłością (widzianą z perspektywy czeskiej i środkowo-europejskiej) centralnym zagadnieniem pierwszej części tomu, która wzięła swoją nazwę – *Ďablice* – od praskiego cmentarza, gdzie podczas II wojny światowej i w epoce stalinizmu grzebano (lub po prostu wrzucano do anonimowych dołów) przeciwników dwóch, tak do siebie podobnych, systemów totalitarnych.

Doležal nie oferuje łatwych pocieszeń. Historia jawi się tu jako trudny do zniesienia absurd, przestrzeń zła, od którego nie ma ucieczki (wiersz *Tankista*), jako strefa znaków pomieszanych i wzajemnie sprzecznych (*Historia [I]*, *Ďablice*), wreszcie jako zbiór faktów i opowieści, z których potomni albo nie chcą czerpać wiedzy (*Z Milanem Zapletalem w A.*) albo wykorzystują je dla własnych niemoralnych celów (*Major*). Stawić czoła chaosowi dziejów można jedynie wtedy, gdy zachowa się irracjonalną wiarę w kulturową ciągłość, w długie – dłuższe niż totalitaryzmy – trwanie kultury (*Pavel Janský, Józef Čap-ski, Jan Čep*). Albo gdy spojrzy się na ów chaos przez pryzmat prawd ewangelicznych (niewłączony do żadnej z książek poetyckich – jeśli nie liczyć bibliofilium *Maso se stává slovem...* – wiersz *Dren*; Doležal 2021; drugie, Doležal 2024a). Gest poetycki – zdaje się sugerować autor *Ezechiela w pokrzywach* – w swojej istocie bywa zbieżny z gestem

starotestamentowego proroka, przywołanym w motcie do drugiej części tomu z roku 2014 („[...] powstał huk i trask, i kości jedna po drugiej zbliżały się do siebie. I patrzyłem, a oto powróciły ścięгна i wyrosło ciało, a skóra pokryła je z wierzchu [...]”, Ez. 37, 7–8) i niejako powtórzonym w inicjalnym (i tytułowym) wierszu całej książki:

W zatopionym mieście
na zaśnieżonym zwałowisku
nad przekopanym cmentarzem
w ciemność woła Ezechiel:
Na powrót się kości zwiążcie
mięso niech was trzyma, kręgosłup prostuje
stawy do stawowych torebek
romańskim portalem przejdźcie!
Między żyjące tu bydłeta.

(Doležal, 2014, s. 12)

Wraz z upływem lat poeta coraz więcej uwagi poświęca obrotom dziejów, coraz częściej pyta o ich wpływ na losy jednostek. W debiutanckich *Podivicach* historia w ogóle się nie pojawia. W wierszach z drugiego tomu już regularnie dochodzi do głosu – raz jako odległe tło, jako wspomnienie przeszłości, która co prawda trwa w pamięci bohaterów, ale jest czymś w rodzaju muzealnego eksponatu (*vide* opowieść o przechowywanej przez pana Lojkę jednej z kul wystrzelonych w Sarajewie do arcyksięcia Ferdynanda); innym razem jako żywioł groteskowy, lecz gwałtowny, niszczycielski i śmiertelny (*W płaszczu z wieprzowej skóry, Major*). Jest tu jeszcze łagodzona humorem, jej groza bywa grozą slapstickową. Inaczej w tomie *Ezechiel w pokrzywach*, w którym powaga wydaje się głęboka i, by tak rzec, ciężka, jakby podmiot mówiący bliski był powtórzenia finalnego okrzyku Kurtza z Conradowskiego *Jądra ciemności*⁵.

⁵ „Czegoś, co choćby w przybliżeniu przypominało zmianę, jaka nastąpiła na jego twarzy, nie widziałem nigdy przedtem i mam nadzieję nigdy nie zobaczyć. Och, nie byłem tym porażony. Byłem zafascynowany. To wyglądało tak, jakby rozdzierała się zasłona. Na twarzy koloru kości słoniowej zobaczyłem wyraz ponurej dumy, bezwzględnej siły, tchórzliwego przerażenia – wzmożonej, beznadziejnej

Swego rodzaju zwieńczenie i domknięcie „linii historycznej” w tej twórczości przynosi przygotowany do druku tom *Czeska litania* (*Česká litanie*), który ukaże się w roku 2025. Należałoby o nim pisać jako o literackim *tour de force*, o Doleżałowym „zamachu na całość”, albowiem przed wzrokiem czytelnika otwiera się tu panorama czeskiej literatury i kultury od wczesnych lat Pierwszej Republiki Tomáša Garrigue Masaryka po czasy współczesne⁶. Tło dla przeważnej części tych poetyckich opowieści, których przedmiotem są życiowe losy lepiej i gorzej znanych pisarzy, poetów, kompozytorów i artystów, stanowi – niekiedy tragiczna, innym razem groteskowa – historia Europy Środkowej. Jeśli o którymkolwiek z tomów Doležala można mówić, że jest zbudowany na dialogu z *Vršovickým Ezopem* Jiříego Kolára (pisano tak – chyba nie do końca słusznie – o *Gminie*⁷), to właśnie o *Czeskiej litanii*, która swoim tytułem nawiązuje do ostatniej części tamtej słynnej książki z lat 1954–1957, do *Czeskiej suity*.

Rachunek z życia (i śmierci)

Najpierwszą materią poezji Doležala jest jednak, jak u większości twórców, jego własne (i najbliższych) życie. Choć lepiej byłoby chyba rzec: życie i umieranie. Tom pierwszy, *Podivice*, powstawał jako książka mająca towarzyszyć wydarzeniu o największej biograficznej doniosłości – ślubowi poety. Nieoczekiwanie musiał się stać także

rozpacz. Czyżby w tym najwyższym momencie doskonałego poznania na nowo przeżywał całe życie, każdy szczegół pożądania, pokusy i poddania? Szeptem zwracał się ku jakimś obrazom, ku jakiejś wizji, zawołał dwukrotnie, głosem, który był nie więcej niż tchnieniem: «To zgroza! Zgroza!» (Conrad, 2011, s. 91).

⁶ Wybrane wiersze z tego przygotowywanej do druku książki ukazały się w prasie – zob. Doležal, 2023, 2024b.

⁷ „*Gmina* ma swój fundament w aforystycznym skrócie i w surowym kolářowskim języku” (Langerová, 1997, s. 7). „Ze względu na starania autora, by wiersz uczynić epickim oraz by uchwycić w nim ludzkie losy, moglibyśmy chyba poszukiwać jego poetyckich korzeni w niektórych tomikach Jiříego Kolára (np. *Vršovický Ezop*)” (Kotrla, 1997, s. 21).

lirycznym notatnikiem odchodzenia i następującej po nim żałoby, ślub zbiegł się bowiem ze śmiercią ukochanej babci, seniorki rodu, jednej z centralnych postaci w życiu Miloša Doležala. Literacki gest otwarcia się na nowe i nieznane został poniekąd zastąpiony i zgłuszony gestem ostatecznego żegnania. Owo niespodziewane i niekoncypowane elegijno-treniczne nachylenie będzie odtąd stałym komponentem tej twórczości.

Po epickiej i anegdotycznej *Gminie* przyjdą dwie książki bliskie czystej liryce – *Las* (*Les*, 1998) oraz *Czas dymu* (*Čas dymu*, 2003). Druga z nich zostanie opatrzona znaczącym podtytułem: „dziennik liryczny”. Wiersze w nich zgromadzone koncentrują się wokół dwóch tematów. Pierwszym z nich jest najbliższa zewnętrzność, materialny świat, w którym obracają się poeta i jego krewni, przestrzeń, w którym dokonuje się epifania piękna i sensu. Drugim – rodzina. Żona i przychodzące na świat dzieci. To właśnie w najbardziej ulotnych chwilach domowego szczęścia, podczas wspólnych spacerów i zabaw oraz spędzanych w powiększającym się gronie rodzinnym świąt, przedmiotami najpotrzebniejszymi okazały się ołówek i czysta kartka, na której w pośpiechu będzie można utrwalić to, co nieuchronnie przemija.

Czas dymu to książka w dorobku Doležala szczególna – w żadnej innej autor z takim pietyzmem nie wskazuje momentu narodzin poszczególnych tekstów, niekiedy z największą, aż trudną do pojęcia dokładnością: co do minuty (np. otwierający tom cykl wierszy bez tytułu, pisanych w miejscowości Horní Žandov koło Chebu). Owo stwierdzone wyrazistymi sygnaturami lokalizacyjnymi i temporalnymi zanurzenie w teraźniejszości, powierzenie się jej wartkiemu, lecz jakby wyniesionemu ponad czas nurtowi, sprawia, że jest to w dorobku autora *Gminy* również książka najbardziej pogodna, choć przecie nie całkiem wolna od tonu elegijnego, od nieoczywistych, trudnych do interpretacji, nie w pełni czytelnych (lub wręcz przeciwnie: nazbyt jednoznacznych) – by tak rzec – znaków cienia, jak w wierszu o szczeci i bezpieczeństwie w przedświąteczny wieczór (*Rodinná vigilie*):

Anusia się w wanience modli do anioła
aby jej duszy strzegł

i prosi by jej garnuszkiem dolać ciepłej wody.
Jana zamiata tu i tam
okruszki z całego dnia.
Wojtuś zabeczał przez sen.

Na dworze znowu pada śnieg
jedyna droga do domu zasypana
anioł wysunął się ze zmierzchu
i ciemność się roześmiała.

(Doleżał, 2003, s. 76)

lub w jednym z dwóch wierszy inicjalnych:

Nocą śmierć mnie skubała
czarny gronostaj serce trykał
oknem stara grusza zaglądała
i szyla trzewiki z łyka
do grobu.
Jeszcze tu jestem jeszcze na was patrzę
herbatę sączę w pościeli
a przecie nie wierzę że dycham
że poniedziałek znów przyjdzie po niedzieli
i choć w to nie wierzę wciąż łykam
z pustego garnuszka leżąc w skrzynce z desek
zerkam, na nogach mam buty
z dziwaczного łyka.

Horní Žandov, 3.1.1999, g. 9:30

(Doleżał, 2003, s. 12)

„Ciemność” śmiejąca się w zakończeniu pierwszego z cytowanych wierszy, wypływająca na powierzchnię kolejnego tekstu ciągiem grobowo-funeralnych obrazów, dojdzie do głosu – tym razem całkiem wprost – w trzeciej części tomu *Ezechiel w pokrzywach*, poświęconej zmarłej matce i przepracowywaniu żałoby po niej.

Paradoksem poezji – i życia – Miloša Doležala jest nieczekane domknięcie tego nurtu w jego twórczości, który można by nazwać tatanicznie-trenicznym, jego wykraczająca poza granice literatury tekstowa kulminacja – tom *Jana będzie wkrótce zbierać kwiat lipy* (*Jana bude brzy sbírat lipový květ*, 2022). 18 czerwca 2021 roku zmarła

w Pradze żona poety, Jana Franková-Doležalová. Udar mózgu nastąpił niespodziewanie, podczas pobytu małżonków w wiejskiej chacie w Horních Pasekách na Wysocynie. Poeta natychmiast wezwał pogotowie i ze słabnącą z minuty na minutę żoną oczekiwał na przybycie helikoptera z lekarzem. Do ostatecznego rozstania doszło właśnie w takich okolicznościach – na polu pod lasem, w trakcie przenoszenia chorej przez pielęgniarki na pokład helikoptera.

Teksty, które złożyły się na książkę, powstawały jako notatki nieprzeznaczone do publikacji. Były egzystencjalną koniecznością, w ten sposób poeta próbował poradzić sobie z traumą i nagłą życiową pustką. Do skomponowania tomu i wydania go w wydawnictwie Revolver Revue namówił Doležala jego przyjaciel, profesor Jan Wiendl z praskiego Uniwersytetu Karola. Na książkę składają się nie tylko wiersze zapisane przez pogrążonego w żałobie męża, lecz również wyimki z prowadzonego przez Janę Doležalovou dziennika snów⁸. Tom został uhonorowany najbardziej prestiżową czeską nagrodą literacką Magnesia Litera w głównej kategorii – „książka roku” (był również nominowany w kategorii „poezja”).

Credo quia absurdum

Podkreślano głębokie pokrewieństwo wierszy ze zbioru *Jana będzie wkrótce zbierać kwiat lipy* z tradycją czeskiej „poezji katolickiej” – z Demlem, Reynkiem i Jirousem (Staněk, 2022, s. 60). Porównywano książkę do *Elegii za Jindřichem Chalupeckým* Jiřiny Haukovéj (Kopáč, 2023, s. 7). Najczęściej pisano jednak o terapeutycznej mocy słowa poetyckiego:

Czy wiersze mogą pomóc człowiekowi w uporaniu się z tragedią, która go spotkała? W odpowiedzi brzmi na wstępie nowego zbiorku Miloša Doležala gorzkie: „Błazeństwo”. A jednak! Wiersze Doležala, z których większość powstała po niespodziewanej śmierci jego żony Jany, dowodzą, że poezja moc tę posiada. Lecz jedynie ta autentyczna, która każdym wypowiedzianym słowem uobecnia nazwaną rze-

⁸ Zapiski te ukażą się trzy lata później jako samodzielna książeczka – zob. Doležalová Franková, 2024.

czywistość i daje piszącemu szansę, by uświadomił sobie wszystko, co w stanie rozjątrzenia przeżywa.

Owe niesentymentalne, mocno zmysłowe wiersze Miloša Doležala [...] z bólem dotykają tego, co niepojęte, i na powrót składają to, co zostało rozbite (Kolařík, 2022).

Na czym polega niezwykłość książki Doležala? Zyskała ona uznanie dzięki niezbywalnej zdolności poezji do przekazywania doświadczeń, które mogą stać się udziałem każdego z nas. W tym przypadku chodzi o reakcję na śmierć bliskiego człowieka, [...] o radzenie sobie z nią, o wspomnianie i filtrowanie wielkiego bólu z powodu straty [...] (Borská, 2023, s. 18).

Tomik [...] jest szczerym opisaniem tego tragicznego doświadczenia, lecz nie w tym sensie, by autor choćby na chwilę uległ pokusie napawania się własnym cierpieniem. Przeciwnie – opisuje tę życiową stratę z wahaniem i pełną miłości czułością, a w ten sposób pośrednio udowadnia, jak mocnym środkiem pomagającym leczyć nasze zgryzoty jest słowo. Wypowiedziane z szacunkiem i bez mała religijną troską staje się poezją [...] (Staněk, 2022, s. 59).

Poetka Jitka Bret Srbová w tytule własnego omówienia tomu Doležala stwierdza kategorycznie: żaden dystans nie jest możliwy (Srbová 2023, s. 24). W opiniach recenzentów i krytyków literackich powraca przekonanie, że granica między tym, co jest, a tym, co nie jest literaturą, została tu zatarta i w jakimś sensie unieważniona. Zapewne właśnie dlatego po książkę *Jana będzie wkrótce zbierać kwiat lipy* sięgali czytelnicy na co dzień nieinteresujący się poezją. Odnajdowali w niej, jak wolno przypuszczać, uniwersalny zapis najgłębiej ludzkiego doświadczenia. I gotowi byli niejako utożsamić się z podmiotem (oraz jednym z bohaterów) tych utworów, po prostu uczestnicząc w życiu i umieraniu, które opowiedziano słowami – zgodnie z formułą wyrażoną przez autora zaraz na wstępie tomu, przed wierszami:

Staram się, najczęściej rano, notować wrażenie, które zachowałem z nocy czy wcześniejszego dnia. Uchwycić prędko skręt jaskółki nad podwórzem. Grotom trawy w deszczu dotykać cienkiego pergaminu. W tym szalonym stanie ujrzeć w mętym strumieniu tęczę lipienia.

Ci niestandardowi czytelnicy postępowali tak, jakby możliwe było wzięcie w nawias wyrazu, który kwituje (lecz czy przekreśla?) ową wstępną autorską wypowiedź: „Błazeństwo”...

W tym paradoksalnym geście wiary (i niewiary) w literaturę, w słowo przylegające do rzeczywistości zawarta jest wątpliwość, bez której zajmowanie się pisaniem nie byłoby możliwe. Cała poetycka twórczość Miloša Doležala to poruszanie się po cienkiej granicy między życiem a słowem, między rzeczywistością a jej niedoskonałym językowym odwzorowaniem – ze świadomością ryzyka, że granica, o której mowa w jednym z wierszy poświęconych zmarłej żonie („Dzieli nas tylko cienkie, cienutkie szkło”, ***[*Wyglądam cię każdego rana...*]), może okazać się granicą nieprzekraczalną.

Odpowiedzią kogoś, kto przed laty postanowił być poetą, kto zdecydował się na literaturę, może być jedynie pisanie. Opowiadanie – sobie i innym – o tym, co było i co jest. O tych, którzy byli tu i (wciąż, dzięki poezji) tu są. O tragicznych i budzących śmiech losach mieszkańców gminy. O zbrodniach i niewinnych ofiarach niemieckiego nazizmu oraz sowieckiego i środkowoeuropejskiego komunizmu. O sile wiary i o męczeństwie. O najbliższych krewnych: pradiadkach, dziadkach, rodzicach i dzieciach. O żonie, która odeszła, ale żyje – w pamięci, w wierszu, w drugim, „tamtym” świecie (który jest tuż obok, za cienką ścianą ze szkła).

Miloš Doležal nie potrafi, nie chce przestać opowiadać. Bo w pewnym sensie wciąż jest małym chłopcem z wysoczyńskiej wsi, ze świata, który przeminął, a trwa – o którym tak mówił w jednym z istotnych dialogów o źródłach i sensie literatury:

Pamiętam jedno inicjalne przeżycie: stare babki ze wsi u nas w kuchni drą pierze i opowiadają dziwne, straszne historie, bezpośrednio związane z naszą gminą i najbliższą wysoczyńską okolicą. Albo opisują, jak któryś z sąsiadów wyglądał po śmierci w trumnie. Ludzie z opowieści mieli swoje imiona i twarze, ciężko płaciło się za złe postęпки i słabości, prawie jak w balladach Erbena. Świat miał, by tak rzec, czytelną strukturę. No i ja myślę, że również poezja ma być czytelną i musi umieć opowiadać. Ma wyrastać z konkretnego miejsca, ma być uziemiona i dopiero wtedy będzie mogła zyskać metafizyczne horyzonty. Sny uważam za oczywisty składnik poezji, a więc również życiowej drogi. Oczywiście, chodzi jedynie o rekonstrukcję,

bo niewiele da się z tej sennej intensywności oddać słowami. To samo myślę o pisaniu poezji – przecież są to zaledwie ogarki, które wyleciały z ogniska rzeczywistości (Doležal, 2009, s. 116).

Literatura

- DOLEŽAL, P. A. (1996). Kničky, na které jsem se těšil. *Tvar*, 14, 21–22.
- DOLEŽAL, M. (1999). Nová knížka Miloše Doležala. *Host*, 3, recenzní příloha, 12–13.
- DOLEŽAL, M. (1996). *Obec*. Brno: Atlantis.
- DOLEŽAL, M. (1997). *Podivice* [2. vydání]. Brno: Atlantis.
- DOLEŽAL, M. (1998). *Les*. Brno: Atlantis.
- DOLEŽAL, M. (2001). *Daly se tam železný hajzly: kádrový dotazník Miloše Doležala*. W: P. Placák, *Kádrový dotazník*. Praha: Babylon.
- DOLEŽAL, M. (2003). *Čas dýmu (lyrický deník)*. Brno: Atlantis.
- DOLEŽAL, M. (2008). Neztratit klid a zachovat rozvahu. *Perspektivy* (příloha „Katolického týdeníku“), 32, II–III.
- DOLEŽAL, M. (2009). Člověk slova dostal a ani nevěděl proč. In Petr Šrámek a kol., *Pod cizím nebem bloudili jsme spolu. (Rozpravy s básníky devadesátých let)*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 113–124.
- DOLEŽAL, M. (2010). Doma jsem mezi kopřivami a švestkovým sadem. In A. Blažejovská, R. Kopáč, *Popiš mi tu proměnu: rozhovory s básníky*. Praha: Pulchra.
- DOLEŽAL, M. (2012). *Jako bychom dnes zemřít měli: drama života, kněžství a mučednické smrti číhošťského faráře P. Josefa Toufara*. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov.
- DOLEŽAL, M. (2014). *Ezechiel v kopřivách*. Brno: Atlantis.
- DOLEŽAL, M. (2015a). *Krok do tmavé noci: příběhy faráře Josefa Toufara, jeho vrahu a číhošťského zázraku*. Praha: Nezávislý podmelechovský spolek.
- DOLEŽAL, M. (ed.) (2015b). *Návrat P. Josefa Toufara do Číhoště po 65 letech ve fotografiích a textech*, sestavil Miloš Doležal. Praha: Nezávislý podmelechovský spolek.
- DOLEŽAL, M. (2020). *Życie na polu minowym* [rozmowa przeprowadzona przez P. Dakowicza]. *Topos*, (1), 35–56.
- DOLEŽAL, M. (2021). *Maso se stává slovem. Jedenáct básní pro JT*, ilustrace Jakub Grec. Nová Říše: Dobrý důvod.
- DOLEŽAL, M. (202). *Jana bude brzy sbírat lipový květ*. Praha: Revolver revue.
- DOLEŽAL, M. (2023). Litanie za české dějiny (výběr z rukopisné sbírky). *Tvar*, 13.
- DOLEŽAL, M. (2024a). *Maso se stává slovem. Jedenáct básní pro JT* [2. vydání], ilustrace Jakub Grec. Nová Říše: Dobrý důvod.

- DOLEŽAL, M. (2024b). V klopě čerstvou kamélii: z veršů Miloše Doležala pro knihu Česká litanie. *Roš Chodeš*, 5, 18–19.
- DOLEŽALOVÁ FRANKOVÁ, J. (2024). *Moje břicho bylo jeskyní plnou barev*. Havlíčkův Brod: Petrkov.
- FIC, I. (1999). Podivice a poezie Miloše Doležala. *Aluze*, (3–4), 110–120.
- HARÁK, I. (1997). Ještě jednou k Obci. *Weles*, 2, 51–52.
- KOLAŘÍK, K. (2022). Zádušní básně za Janu Doležalovou. *iLiteratura* [31.08.2022]. Pozyskano z: <https://www.iliteratura.cz/Clanek/45891/dolezal-milos-jana-bude-brzy-sbirat-lipovy-kvet> [dostup: 12.07.2024]
- KOPÁČ, R. (2023). Lipový květ, cesta a dějiny. *Lidové noviny*, 90, 7.
- KOTRLA, P. (1997). V popředí zajmu smrt. *Tvar*, 16, 21.
- LANGEROVÁ, M. (1997). Mezi hospodou a hřbitovem. *Literární noviny*, (3), 7.
- SPRUSIŇSKI, M. (1981). Milczenie mądrości. W: E. L. Masters, *Antologia Spoon River*, przeł. i przedmową opatrzył M. Sprusiński. Warszawa: PIW, 5–18.
- SRBOVÁ, J. (2023). Žádný distanc není možný. *Tvar*, 7, 24.
- STANĚK, L. (2022). V čase mezi bezinkami a jasmínem. *Host*, 10, 59–60.

On the question of the acquisition of literary texts and the method of their processing for the needs of independent literary research¹

RICHARD ZMĚLÍK

Palacky University in Olomouc

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5414-4574>

E-mail: richard.zmelik@upol.cz

Abstract: The study deals with the issue of acquisition of digital literary data, specifically prose texts of Czech literature, which the data would serve for independent scientific research in the context of digital humanities, or computational literary studies. In the first part, we focus on selected available foreign textual databases, which we characterize with respect to the stated goal, i.e. to the existence of such a digital data collection that would be internally structured and machine-readable. We then focus on the Czech environment, in the context of which we present the emerging database of prosaic texts of Czech literature. We describe its basic structure, the advantage of such structuring, and concrete examples of possible use of the database in statistical analysis of literary texts. We conclude that in the context of the current development of DH we can expect an increasing demand not only for specialized web applications of digital literary corpora, but especially for access to such or similar databases, as these allow for highly variable and individual research.

¹ This publication was created with the support of FPVC2022/20.



Keywords: digital literary studies, computational literary studies, literary corpora, literary databases

In the context of the current progressive development of digital humanities, a discipline that is generally focused on the functional interconnection of digital technologies and the humanities or social sciences, one of the important issues concerning the availability of reliable machine-readable structured data emerges, especially in the field of literary studies, where these approaches are still strongly reflected and applied mainly in the foreign research context. The basis of such data is formed primarily by digitized literary texts, which would form a solid basis not only for partial analyses carried out by means of machine processing, but also for larger and more representative (from a literary-historical point of view) digital literary corpora, which, in addition to the nowadays standard tools used by corpus linguistics (e.g. etc.) would be able to offer such specialized tools that would be meaningfully usable primarily for literary research, and secondarily for linguistic or other research, e.g. historical research, etc.

From the few examples we have available today we know that the basic condition for creating a set of meaningful and useful tools for mining a literary corpus is primarily a question of a functional connection between the literary science task and the real programming output.² However, what precedes this cooperation, or rather what it necessarily relies on, is the relevant digital data in the form of digitized literary texts, preferably in the form of structured and machine-readable fi-

² Although I believe that the above stated sequence is self-evident and should not be understood in reverse order, we present this information here deliberately because where DH methods are not yet fully developed in a literary-scientific context, which is related to the critical approach to DH, questions may arise over the possibilities of adequate implementation of literary-scientific requirements in a programming context. In a scientific environment, the requirements for specific applications and software should always be primarily based on the methodological and theoretical requirements of the discipline, i.e., in this case, the literary science context. Necessary constraints on the formulation of certain requirements arise

The Project Gutenberg eBook, *Pride and Prejudice*, by Jane Austen, Edited by R. W. (Robert William) Chapman

This eBook is for the use of anyone anywhere at no cost and with almost no restrictions whatsoever. You may copy it, give it away or re-use it under the terms of the Project Gutenberg License included with this eBook or online at www.gutenberg.org

Title: *Pride and Prejudice*

Author: Jane Austen

Editor: R. W. (Robert William) Chapman

Release Date: May 9, 2013 [eBook #42671]

Language.

Character set encoding: ISO-8859-1

START OF THE PROJECT GUTENBERG EBOOK PRIDE AND PREJUDICE

E-text prepared by Greg Weeks, Jon Hurst, Mary Meehan, and the Online Distributed Proofreading Team (<http://www.pgdp.net>) from page images generously made available by Internet Archive (<https://archive.org>)

Note: Project Gutenberg also has an HTML version of this file which includes the original illustrations.

See 42671-h.htm or 42671-h.zip:

naturally in the context of humanities. For example, until recently it was unthinkable to require a machine algorithm to interpret a continuous literary text, but this is beginning to change with the advent of AI. The next question, of course, is to what extent such an interpretation is currently professionally valid.

³ These are methods of downloading web content using a specially written program that searches for content by structural html tags.

([hhttp://www.gutenberg.org/files/42671/42671-h/42671-h.htm](http://www.gutenberg.org/files/42671/42671-h/42671-h.htm))
or

(<http://www.gutenberg.org/files/42671/42671-h.zip>)

Images of the original pages are available through Internet Archive. See

<http://archive.org/stream/novelstextbasedo02austuoft#page/n23/mode/2up>

Fig. 1: Sample OCR text of Jane Austen: *Pride and Prejudice* in the Gutenberg Library (<https://ia903107.us.archive.org/8/items/prideandprejudic42671gut/42671-8.txt>)

Another advantage of this digital library project is the availability of the database in Python as an installable library (see <https://pypi.org/project/gutenbergpy>). Once the library is loaded, it is possible to work with the book titles immediately. The following example uses a simple code to demonstrate the loading of the text of Jane Austen's *Pride and Prejudice* in Python, or the display of the first 5000 characters from the OCR format.

[illegible]

Fig. 2: Strings that are irrelevant to the text analysis are deleted from the text (see lines 11–17) in the left panel. The retrieval of a specific text is done via an ID that is identical to the eBook number in the Gutenberg database (cf. line 10 in Fig. 1 and line 5 here in the left panel)

The modified text can already be treated as a data type (here string), which is important for further machine analysis. Although the Gutenberg project, as well as its Python module, is a unique project that allows to analyse a large number of English literary titles and thus to perform a representative distant reading analysis, which has a more comprehensive predictive value reflecting the situation in English written prose in a longer period of time, but as can be seen from the example, this is not structured data. The metadata are thus directly part of the text, and it is therefore necessary to filter them out for further work (author's name, place and year of publication, publisher's notes, etc.). How can such a text be further processed? Specifically, it can be an analysis of lexicon, word richness, motives, themes, but also a stylistometric analysis showing the statistical distances between the texts under study and, of course, many other criteria. Some of them will be briefly demonstrated here.

Another current major project for a dedicated digital database is the *DraCor* project at the University of Potsdam. It focuses on the dramatic texts of selected German (485 texts) and Russian (80 texts) plays written between 1730 and 1930. The specificity of this project lies in the fact that it is not a simple database of digitized texts, but a much more sophisticated digital environment that uses the so-called "corpus" to work with corpora. API approaches that operate on data provided in the form of the Json format, which is, among other things, suitable for data and metadata storage and structuring (see below). As the authors state,

DraCor is not primarily a website. DraCor is a showcase for the concept of Programmable Corpora. [...] DraCor is an ecosystem. You can connect to it on different levels. The corpora can be used freely, even independently of the platform itself. For ease of use, there is an interface providing access to specific slices of the corpora, i.e. research data that can be used directly in your own work [...] DraCor aims to create an interface between traditional and digital literary studies. The extent to which you can involve DraCor in your research on European drama (or literature in general), depends on your level of technical expertise (or support) (<https://dracor.org/doc/what-is-dracor#>).

The information given in the project description is of interest primarily because it demonstrates how today's digital corpus-database environments are being built, and in particular what their nature is. In other words, users are not reliant on installed corpus search tools, as we are used to with the "traditional" corpora that have been developed since the 1990s, but can design (i.e. program) them themselves according to their own research needs. Therefore, the authors draw attention to the necessary technical (i.e. programming) skills or support. This is an indisputable advantage of a corpus-database conceived in this way, including the possibility to further extend it. This current trend can also be observed in other digital corpora; if we limit ourselves to the Czech environment, we can mention the *Czech National Corpus* (<https://www.korpus.cz>) or the *Czech Verse Corpus* (https://versologie.cz/v2/web_content/corpus.php).

This approach is also progressive compared to other foreign projects. A list of other digital literary corpora can be found in the CLARIN research infrastructure database, which serves as a platform for linguistic, social and cultural data (<https://www.clarin.eu/resource-families/literary-corpora>). For the sake of comparison, we select a few examples offered here. For example, *The Complete Corpus of Anglo-Saxon Poetry* (<https://sacred-texts.com/neu/ascp>) offers a simple, albeit extensive, digitized database of Anglo-Saxon verse texts, similarly the *Collection of older original Estonian-language works of fiction* is a collection of digitized literary texts of Estonian provenance. The project also has the possibility of browsing through older editions, a timeline of historical events that form the context of Estonian works. The advantage of the project, as its authors state, is that it currently includes all 19th century Estonian artistic literature, which is important not only in terms of preserving historical texts and documents, but can also serve as a complete textual resource for systematic research. Other corpora, such as *Classics of English and American Literature in Finnish (CEAL)* (https://korp.csc.fi/shibboleth-ds/index.html?https%3A%2F%2Fkorp.csc.fi%2Fkorp%2F%3Fsaved_params%3D1705922341337) or *Classics of Finnish Literature, Kielipankki Version* (https://korp.csc.fi/korp/#?prequery_within=sentence&cqp

=%5B%5D&corpus=skk_aho,skk_canth,skk_finne,skk_jarnefelt,skk_kailas,skk_lassila,skk_linnankoski,skk_kramsu,skk_lehtonen,skk_eino,skk_pakkala,skk_siljo,skk_sodergran,skk_wilkuna), contain some eslected tools for searching the corpus, which is made possible by processing the textual data at the level of syntactic parsing and morphological tagging. If we look at other corpora, then majority of them are either implemented as digital collections of literary texts, but also of other texts, such as essays, or the texts are processed at the level of parsing and morphological annotation. It is therefore probably important to distinguish between a digital collection, which is the first example, and corpora that already have certain corpus tools for searching.

There are numerous of similar projects today. We would like to mention one of them here, because it is also related to the Czech environment. It is the *European Literary Text Collection (ELTeC)* project (<https://distantreading.github.io/ELTeC>), which, as the name implies, focuses on digitized collections of literary works of European literatures, which it offers in the form of web content. The condition for the creation of a specific digital collection is that it must contain exactly 100 book titles. Focusing on the Czech collection (<https://distantreading.github.io/ELTeC/cze/index.html>), the first thing that is somewhat surprising is the selection of the texts themselves. The first problem for a possible systematic analysis is the non-representativeness of the database. The texts that are part of it are mostly not part of the Czech literary canon; in many cases they are marginal and less known or unknown 19th century texts, in some cases, on the contrary, they are texts representing the literary canon of the 19th century Czech literature. However, the question of canonicity might not be so binding in the final analysis if there were enough texts representing the relevant historical developmental stages of Czech literature. We have in mind (sub)sets of texts relating, for example, to the 1830s, 1840s, 1850s and to other decades of the 19th century. Instead, these are mostly randomly selected texts from the period 1855–1920. Another problem is that each author is represented here by a single specific text, while for example Alois Jirásek has three texts. Such a selection de facto prevents more meaningful comparisons, the results of which would have

some more valid cognitive value for modelling the literary-historical processes of Czech literature.

Other resources that concentrate a disproportionately larger number of Czech literary works include the Kramerius database managed by the National Library of the Czech Republic (<https://kramerius.Nkp.cz/kramerius/welcome.do;jsessionid=EDA92C4CCCFBB6ED5585E62C91C37BD3>). This database can be used to search a truly large number of literary documents, but even using this environment has its pitfalls. Texts are collected here in pdf format, where it is always possible to download only the maximum batch of 20 pages. As a result, it is then necessary to merge the individual pdf files into a single file, perform OCR and then check, clean and save the text in a format that can be further processed by machine. The newer version of this database, Kramerius5, does offer a text transcription of the displayed pdf, i.e. a specific page from the document, but again it is necessary to manually copy the OCR part and de facto assemble the whole work in pieces, which is a very tedious and inefficient work. Not even the digital library of the Moravian Library offers a fundamentally different approach. It should be noted, however, that in the case of both these institutions, they are limited by copyright and are not primarily oriented towards the creation of databases for scientific purposes, i.e. datasets that could be further processed in the context of digital humanities research. However, we mention both resources here because their collection constitutes the largest database of Czech literary texts in the Czech Republic.

The situation is different in the case of the *Corpus of Czech Verse*, which is implemented at the Institute for Czech Literature of the Academy of Sciences of the Czech Republic. In addition to the web interface (https://versologie.cz/v2/web_content/tools.php?lang=cz), where it is possible to search according to selected versological criteria, it also offers open data (<https://github.com/versotym/corpusCzechVerse>) for further individual processing.

We are following a similar path in the *Literary Cartographic and Quantitative Models of Czech Novels from the 19th to 21st Century* project (<https://korpusprozy.com>), providing a structured and machine-

readable dataset of texts and other metadata for independent research as part of the globally shared open data trend. In doing so, we aim not only to meet the generally shared call for open and accessible data, but also – as the above mentioned review of Czech text databases has shown – to provide researchers with a free and structured database of literary texts for their professional work, which can become the basis for individually focused and independent research work.

The default format in which text data is stored and provided is the Json text format, in which both text and metadata are structured into a dictionary data type (see Fig. 3). The basic principle of this data type is that it contains two values written in the manner {key: value}. If we look at the processing structure of each literary text (see Fig. 4) we can see that a dictionary can contain another dictionary, etc., which makes this data type very suitable for structuring and hierarchizing. In this case, a value is associated with the TITLE key, which is a dictionary that contains a series of keys and values.

This formatted data can be worked with completely independently, taking into account the wide variability of possible research tasks. Here we demonstrate several such examples that illustrate the different possibilities of processing such structured data. The following list (see Fig. 4) is a basic listing of works, authors, number of tokens and lemmas in each text in a summary table.

```
{
  "TITLE" : {
    "AUTHOR" : author name,
    "BORN" : date of author born,
    "DEATH" : date of author death,
    "1. PUB PUB" : 1. publiciton of the title,
    "ACTUAL PUB" : actual publication,
    "TEXT" : text of title (tokens)
    "LEMMA" : lemmas,
    "MORPHO TAGS" : morphological token tags
  }
}
```

Fig. 3: Processing structure of each work

ID	AUTHOR	TITLE	TOKENS	LEMMAS
1	Karel Hynek Mácha	Márinka	23446	4709
2	Karel Hynek Mácha	Křivoklad	77227	15937
3	Karel Hynek Mácha	Čikání	169507	35565
4	Karel Hynek Mácha	Večer na Bezdězu	6669	1314
5	Karel Hynek Mácha	Valdice	10777	1986
6	Karel Hynek Mácha	Krkonošská pouť	16227	3181
7	Karel Hynek Mácha	Karlův Tejn	7270	1464
8	Karel Hynek Mácha	Víasil Viasilovič	23154	4792
9	Karel Hynek Mácha	Klášter Sázavský	7422	1422
10	Karel Hynek Mácha	Svět smyslný	2754	530
11	Karel Hynek Mácha	Svět zašlý	5088	1078
12	Karel Hynek Mácha	Sen	6415	1263
13	Karel Hynek Mácha	Poutník	805	150
14	Karel Hynek Mácha	Hávrat	6192	1266
15	Karel Hynek Mácha	Přísaha	3207	607
16	Jan Neruda	Týden v tichém domě	127304	27099
17	Jan Neruda	Pan Rysánek a pan Schlegl	18365	3703
18	Jan Neruda	Přivedla žebráka na mizinu	13088	2747
19	Jan Neruda	O měkkém srdci paní Rusky	9577	2016
20	Jan Neruda	Večerní šplechty	18879	4179
21	Jan Neruda	Doktor Kazisvět	11888	2400
22	Jan Neruda	Hastrman	10353	2161
23	Jan Neruda	Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku	8816	1807
24	Jan Neruda	U tří lilii	3789	781
25	Jan Neruda	Svatováclavská mše	22047	4371
26	Jan Neruda	Jak to přišlo...	29299	6091
27	Jan Neruda	Psáno o letošních dušičkách	19239	3943
28	Jan Neruda	Figurky	118247	26303
29	Jakub Arbes	Đábel na skřípici	66851	12232
30	Jakub Arbes	Élegie o černých očích	24284	4463
31	Jakub Arbes	Svatý Xaverius	141342	26991
32	Jakub Arbes	Sívooký démon	204492	39316
33	Jakub Arbes	Zázračná madona	201616	38051
34	Jakub Arbes	Ukřižovaná	239462	46287
35	Jakub Arbes	Newtonův mozek	133912	25443
36	Jakub Arbes	Akrobati	199909	38279
37	Jakub Arbes	Aspoň se pousměj	170370	34254
38	Jakub Arbes	Dva barikádníci	178747	34505
39	Jakub Arbes	Zborcené harfy tón	393953	77478
40	Jakub Arbes	První noc u mrtvol	46685	9155
41	Jakub Arbes	Il divino Boemo	75363	14281
42	Jakub Arbes	Vymírající hřbitov	134648	25715

Fig. 4: List of the first 42 works of Czech prose writers of the 19th century with the size of each text in number of tokens and lemmas. The database currently contains 74 titles of Czech prose from the 19th century to the 21st century²⁰.

Another possibility resulting from the dataset is a limited listing of works that, for example, meet a certain condition. This is the time limitation for texts that were first published between 1830 and 1880 (see Fig. 5).

AUTHOR	TITLE	1. PUB
Karel Hynek Mácha	Sen	1832
Karel Hynek Mácha	Vlásil Viasilovič	1832
Karel Hynek Mácha	Klášter Sázavský	1832
Karel Hynek Mácha	Svět smyslný	1833
Karel Hynek Mácha	Prísaha	1833
Karel Hynek Mácha	Poutník	1833
Karel Hynek Mácha	Karlův Tejn	1833
Karel Hynek Mácha	Návrat	1834
Karel Hynek Mácha	Svět zašlý	1834
Karel Hynek Mácha	Márinka	1834
Karel Hynek Mácha	Krkonošská pouť	1834
Karel Hynek Mácha	Večer na Bezdězu	1834
Karel Hynek Mácha	Křivoklad	1834
Karel Hynek Mácha	Cíkáni	1835
Karel Hynek Mácha	Valdice	1836
Jakub Arbes	Šábel na skřípci	1865
Jan Neruda	Týden v tichém domě	1867
Jakub Arbes	Elegie o černých očích	1867
Karolína Světlá	Černý Petříček	1871
Karolína Světlá	Zvonečková královna	1872
Jakub Arbes	Sívoký démon	1873
Jakub Arbes	Svatý Xaverius	1873
Jan Neruda	Pan Ryšánek a pan Schlegl	1875
Jakub Arbes	Zázračná madona	1875
Jan Neruda	O měkkém srdci paní Rusky	1875
Jan Neruda	Přivedla žebráka na mizinu	1875
Jan Neruda	Večerní šplechty	1875
Jan Neruda	Svatováclavská mše	1876
Jan Neruda	U Tří lilií	1876
Jan Neruda	Jak si nakuřil pan Vorel pěnovku	1876
Jan Neruda	Hastrman	1876
Jakub Arbes	Ukřižovaná	1876
Jan Neruda	Psáno o letošních dušičkách	1876
Jan Neruda	Doktor Kazisvět	1876
Jan Neruda	Figurky	1877
Jan Neruda	Jak to přišlo...	1877
Jakub Arbes	Newtonův mozek	1877
Alois Jirásek	Filozofská historie	1877
Jakub Arbes	Akrobati	1878
Jakub Arbes	Kandidáti existence	1878

Number of records: 40
Size in tokens: 142277
Save into TXT file (A/N)?

Fig. 5: Table of titles that match the given condition, i.e. were first published between 1830 and 1880. Below the table, the total number of texts retrieved and the size of such a corpus in token counts are given.⁴

⁴ The database can be downloaded after registration here: <https://korpusprozy.com>.

As we can see, the output is a table of literary texts sorted by the year of the first publication of the respective texts. The particular program that we use to access the database will allow us to save this selection as a single TXT text file containing the texts of all the filtered titles; of course, it is up to each user to customize their own program. It is certainly possible to save the selection as a custom Json format, Excel spreadsheet, etc. The filtered texts can be further analysed in any way, e.g. within the framework of methods standardly used in NLP. This example also shows that each user can generate his own text files (corpora) and perform various statistical measurements between them. This generation can be varied in any way. In addition to the time range, custom sub-corpora can be defined, e.g. by author names. The following figure is an example of a simple storage of all prosaic texts by Jan Neruda that are part of the database. As can be seen, the specificity of this format is its machine readability. Currently, it is perhaps one of the most widely used formats for storing and exchanging data in the digital environment of the web.

```

1 [
  {
    "AUTHOR": "Jan Neruda",
    "TITLE": "Týden v tichém domě",
    "1. PUB": 1867,
    "TEXT": "Týden v tichém domě. První kapitola. Byl to krásný den, a slunce svítilo tak, že se zdálo, že celý svět je v tichém domě. Jan Neruda, 1867."
  },
  {
    "AUTHOR": "Jan Neruda",
    "TITLE": "Přivedla žebráka na mizinu",
    "1. PUB": 1875,
    "TEXT": "Přivedla žebráka na mizinu. První kapitola. Byl to krásný den, a slunce svítilo tak, že se zdálo, že celý svět je v tichém domě. Jan Neruda, 1875."
  },
  {
    "AUTHOR": "Jan Neruda",
    "TITLE": "Večerní šplechty",
    "1. PUB": 1875,
    "TEXT": "Večerní šplechty. První kapitola. Byl to krásný den, a slunce svítilo tak, že se zdálo, že celý svět je v tichém domě. Jan Neruda, 1875."
  },
  {
    "AUTHOR": "Jan Neruda",
    "TITLE": "Svatováclavská mše",
    "1. PUB": 1876,
    "TEXT": "Svatováclavská mše. První kapitola. Byl to krásný den, a slunce svítilo tak, že se zdálo, že celý svět je v tichém domě. Jan Neruda, 1876."
  },
  {
    "AUTHOR": "Jan Neruda",
    "TITLE": "U Tří lilií",
    "1. PUB": 1876,
    "TEXT": "U Tří lilií. První kapitola. Byl to krásný den, a slunce svítilo tak, že se zdálo, že celý svět je v tichém domě. Jan Neruda, 1876."
  },
  {
    "AUTHOR": "Jan Neruda",
    "TITLE": "Jak si nakuřil pan Vorel pěnovku",
    "1. PUB": 1876,
    "TEXT": "Jak si nakuřil pan Vorel pěnovku. První kapitola. Byl to krásný den, a slunce svítilo tak, že se zdálo, že celý svět je v tichém domě. Jan Neruda, 1876."
  },
  {
    "AUTHOR": "Jan Neruda",
    "TITLE": "Hastrman",
    "1. PUB": 1876,
    "TEXT": "Hastrman. První kapitola. Byl to krásný den, a slunce svítilo tak, že se zdálo, že celý svět je v tichém domě. Jan Neruda, 1876."
  },
  {
    "AUTHOR": "Jan Neruda",
    "TITLE": "Figurky",
    "1. PUB": 1877,
    "TEXT": "Figurky. První kapitola. Byl to krásný den, a slunce svítilo tak, že se zdálo, že celý svět je v tichém domě. Jan Neruda, 1877."
  },
  {
    "AUTHOR": "Jan Neruda",
    "TITLE": "Jak to přišlo...",
    "1. PUB": 1877,
    "TEXT": "Jak to přišlo... První kapitola. Byl to krásný den, a slunce svítilo tak, že se zdálo, že celý svět je v tichém domě. Jan Neruda, 1877."
  },
  {
    "AUTHOR": "Jan Neruda",
    "TITLE": "Newtonův mozek",
    "1. PUB": 1877,
    "TEXT": "Newtonův mozek. První kapitola. Byl to krásný den, a slunce svítilo tak, že se zdálo, že celý svět je v tichém domě. Jan Neruda, 1877."
  },
  {
    "AUTHOR": "Alois Jirásek",
    "TITLE": "Filozofská historie",
    "1. PUB": 1877,
    "TEXT": "Filozofská historie. První kapitola. Byl to krásný den, a slunce svítilo tak, že se zdálo, že celý svět je v tichém domě. Alois Jirásek, 1877."
  },
  {
    "AUTHOR": "Jakub Arbes",
    "TITLE": "Akrobati",
    "1. PUB": 1878,
    "TEXT": "Akrobati. První kapitola. Byl to krásný den, a slunce svítilo tak, že se zdálo, že celý svět je v tichém domě. Jakub Arbes, 1878."
  },
  {
    "AUTHOR": "Jakub Arbes",
    "TITLE": "Kandidáti existence",
    "1. PUB": 1878,
    "TEXT": "Kandidáti existence. První kapitola. Byl to krásný den, a slunce svítilo tak, že se zdálo, že celý svět je v tichém domě. Jakub Arbes, 1878."
  }
]

```

Fig. 6: Example of saving text data into Json format.

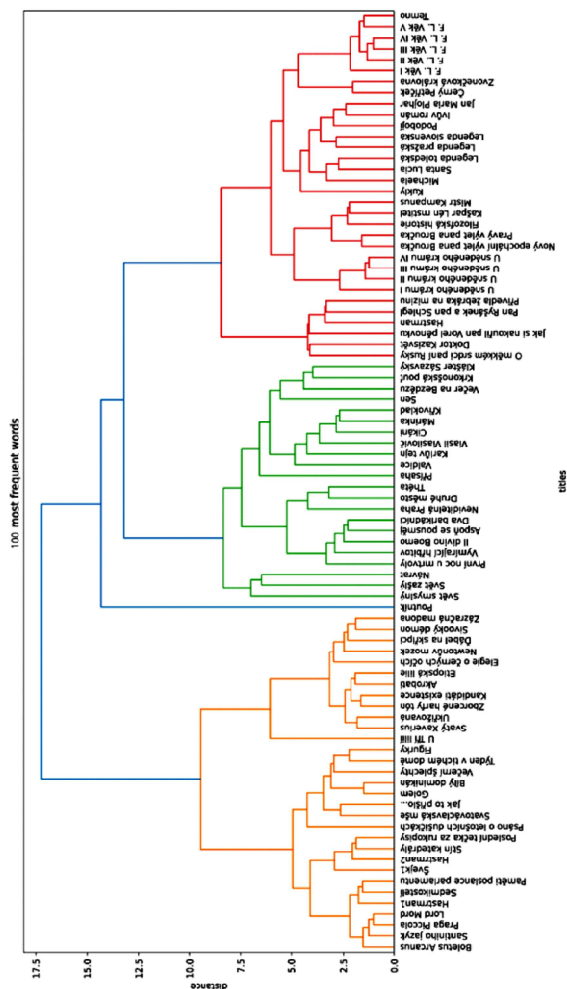


Fig. 7: Considering the size of some of Karel Hynek Mácha's prose, we calculated the relatedness between the texts with respect to the 100 most frequent words. From each text in the database, the 100 most frequent lemmas were selected and a common set of lemmas was created. For each lemma in this set, the relative frequency that the lemma has in each text was calculated and then a dendrogram was constructed. The distances between texts are expressed in the graph by the length of the y-axis.

Thus, as can be seen from this data arrangement, the potential analyses that such an essentially simple structure allows are many. For example, one can measure the percentage of word types, build one's own concordance or collocation searches, perform a number of statistical analyses of the text, e.g. measuring word richness, entropy, extensiveness, or concentration of texts (see Mistrík, 1968, pp. 40–52), detecting the so-called thematic concentration of texts (see Čech, 2016; Čech, Popescu, Altman, 2014, pp. 13–29), sentiment analysis⁵ etc., or detecting the degree of similarity between texts using one of the stylometric methods (see Warner-Colan, 2024). The following graph is an example of a so-called dendrogram, which shows the distances between titles in the whole existing database.

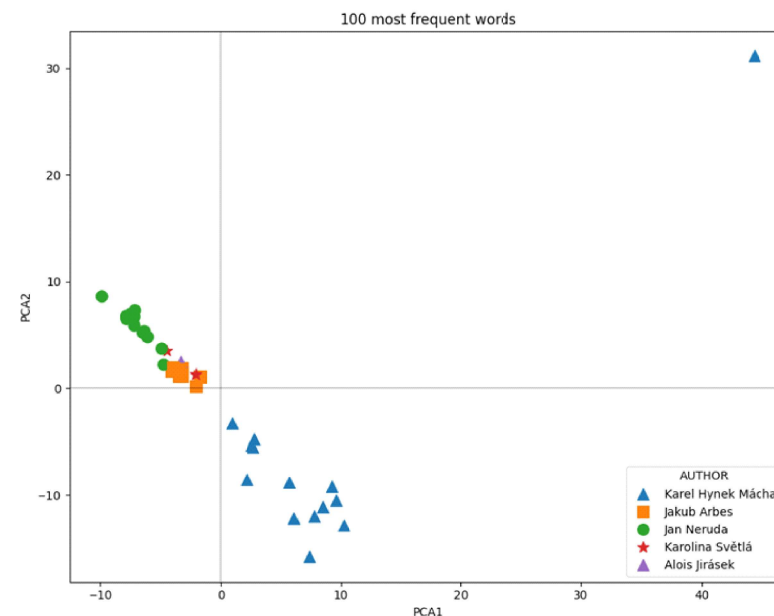


Fig 8: PCA analysis of a sub-corpus consisting of 40 selected texts (see Fig. 5).

⁵ Sentiment analysis is a way of measuring the emotional load of texts, for example using special word lists or databases.

Similarly, the relatedness between texts can be modelled with the use of principal component analysis (PCA), which transforms multi-dimensional values into a two-dimensional representation that results in clusters of texts that are closest to each other. In the above graph, we can clearly observe the clusters of selected texts (see Fig. 8) distributed according to their affiliation to each author. The analysis was performed on the 100 most frequent words, but its criteria can be chosen according to different categories, e.g., word frequency in the different speech bands of the narratives, emotional load (so-called sentiment analysis), keywords, sentence lengths, types of n-grams, etc. As we can see in the graph, within the set of 40 texts that meet our criterion above, i.e. were first published in 1830–1880, the most distant clusters are prose works by Karel Hynek Mácha and Neruda's *Tales of the Lesser Town*. Especially in the case of Mácha, we can additionally observe their more pronounced internal diversification, which is due to the greater distances between the individual texts in Mácha's sub-corpus.

The criteria for working with such a database, which will of course be constantly updated and expanded, are similar to those for working with the *Gutenberg* library or the *DraCor* corpus; its user must have certain technical skills or experts who will be able to extract relevant information from such a dataset. For users who are used to standard ways of working with digital corpora, this project in particular also provides a web interface (<https://korpusprozy.com>) with a number of functionalities for corpus search. However, it is important to note that any web application with corpus tools is necessarily limited to certain tools. On the contrary, machine-readable and structured data allows for individual research and the development of specific tools for data mining. This can be observed in some foreign universities, which also engage in such practices directly in their teaching.⁶ With the growing

⁶ Cf. Statistical methods for studying literature using R at the University of Missouri-Kansas City (<https://daedalus.umkc.edu/StatisticalMethods/index.html>) or Mathew L. Jockers' Text Analysis with R for Students of Literature (2014).

influence of digital humanities, there will be an increasing demand not only for special applications but also for specialized databases that allow researchers to conduct highly variable and independent research.

Translated from Czech by Josef Línek

References:

- MISTRÍK, Josef. (1968). *Stylistics of the Slovak language*. Košice: Slovak Pedagogical Publishing House in Bratislava.
- ČECH, Radek. (2016). *Thematic concentration of text in Czech*. Prague: Institute of Formal and Applied Linguistics.
- ČECH, Radek; POPESCU, Ioan-Iovitz & ALTMAN, Gabriel. (2014). *Methods of quantitative analysis of (not only) poetic texts*. Olomouc: Palacky University in Olomouc.
- DEFUS, A. (2024). What is stylometry? Available from: https://nauka.uj.edu.pl/aktualnosci/-/journal_content/56_INSTANCE_Sz8leL0jYQen/74541952/141176992.
- WARMER-COLAN, A. (2024). Stylometry Methods and Practices. Available from: <https://guides.temple.edu/stylometryfordh/home>.

E-references

- Project Gutenberg. Available from: <https://archive.org/details/gutenberg>.
- DraCor. Available from: <https://dracor.org>.
- Czech National Corpus. Prague: Institute of the Czech National Corpus FF UK. Available from: <https://www.korpus.cz>.
- Corpus of Czech verse. Available from: https://versologie.cz/v2/web_content/corpus.php.
- Literary Corpora. Available from: <https://www.clarin.eu/resource-families/literary-corpora>.
- The Complete Corpus of Anglo-Saxon Poetry. Available from: <https://sacred-texts.com/neu/ascp>.
- Korp – The Language Bank of Finland. Available from: https://korp.csc.fi/shibboleth-ds/index.html?https%3A%2F%2Fkorp.csc.fi%2Fkorp%2F%3Fsaved_params%3D1705922341337.
- Distant Reading. Available from: <https://distantreading.github.io/ELTeC>.
- Kramer. Available from: <https://kramerius.nkp.cz/kramerius/Welcomedojsessionid=EDA92C4CCCFBB6ED5585E62C91C37BD3>.
- Literary Cartographic and Quantitative Models of Czech Novels from the 19th to 21st Century. Available from: <https://korpusprozy.com>.

ZE ZJAWISK WSPÓŁCZESNEGO JĘZYKA CZESKIEGO

Po kolikáté už slaví kulatiny?¹

How many times have they celebrated the roundup?

MILAN HRDLIČKA

Univerzita Karlova

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4976-8286>

E-mail: Milan.Hrdlicka@ff.cuni.cz

Abstract: The article presents selected examples of the distribution of Czech numerals in speech. It points out a conspicuous feature, i.e. the frequent occurrence of feminine numerals both in elementary counting (*one, two*) and using fractions (*one half*), decimals (*one point three*), powers (*the second power of two*) and proportions (*one to free*). The predominance of feminine gender is reflected also in questions like that of the numerosness of repetition (*How many times?*) The „round“ form of the numeral 0 explains some designations like *round birthday, round anniversary, round jubilee*.

Abstrakt: Článek přibližuje vybrané případy řečové distribuce českých číslovek. Poukazuje na nápadný rys, a sice na častý výskyt číslovek ženského rodu, a to jak v elementárním počítání (*jedna, dvě*), tak i v jiných oblastech, např. v užívání zlomků (*jedna*

¹ Tento výstup vznikl v rámci programu Cooperatio, vědní oblasti Lingvistika.



polovina), desetinných čísel (*jedna celá tři*), mocnin (*dvě na druhou*), vyjadřování poměru (*jedna ku třem*) aj. Dominance feminin se odráží i v otázce na četnost opakování „po kolikáté?“. Zakulaceným tvarem číslovky nula se vysvětluje motivace pojmenování *kulatiny* (*kulaté výročí, kulaté jubileum* apod.).

Keywords: Czech language, numeral, gender, agreement, counting, friction, decimal, multiplying, power, proportion, phraseologism

Klíčová slova: čeština, číslovka, mluvnický rod, mluvnická shoda, počítání, zlomek, desetinné číslo, násobení, mocniny, vyjadřování poměru, frazém

V úvodu několika stručných poznámek o vybraných českých číslovkách a souvisejících číselných výrazech v současné češtině (srov. Hrdlička, 2011, tam další relevantní odborná literatura) připomeneme nápadně častý výskyt forem rodu ženského v číslovkách základních, řadových, popř. násobných i jiných v každodenní komunikaci.

Nedávno provedená průzkumná sonda prokázala (blíže Hrdlička 2015), že téměř 80 % dotázaných oborových posluchačů bohemistiky (rodilých mluvčích češtiny) užívá při počítání číslovku základní v ženském tvaru, tedy *jedna*, nikoliv *jeden*.² Vyšlo najevo, že nejčastější variantou bylo rodově heterogenní počítání *jedna* (F) – *dva* (M) – *tři*, a sice 46 % u účastníků ankety, poté s odstupem *jedna* (F) – *dvě* (F) – *tři*, a to 33 % oslovených. Tvary rodu mužského (*jeden* – *dva* – *tři*) byly použity v podstatně menší míře (11 % participujících), zhruba desetina studentů uvedla nejméně očekávanou variantu *raz* – *dva* – *tři*. Naznačená dominance feminin v řečové distribuci číslovek základních má na užívání tvarů dalších českých číslovek nepřehlédnutelný vliv.

Frekventovaný výskyt tvarů feminin se týká mimo jiné desetinných čísel (*nula* / *žádná celá šest, dvě celé pět* apod.). Pokud jde o množství *nula*, je situace zřejmá: uvedená číslovka byla přejata jako femininum z latiny (*nūlla*).³ Ženského rodu jsou v důsledku slovo tvorné struktury (přípona *-ina*) též další numeralia, např. *desetiny* (a z týchž důvodů také *setiny, tisíciny* aj., což platí v plné míře i pro zlomky: *polovina, třetina, čtvrtina, sedmina* atd.).

² V této souvislosti zdůrazňujeme uзуální povahu četných ustálených spojení (srov. *Udělal to jedna dvě* versus *Udělal to raz dva; Jedna dvě, Honza jde proti Jeden, dva, tři, my jsme bratři* apod.) i reálnou možnost výskytu řady různých výjimek a konkurenčních způsobů vyjádření. Při formulování závěrů obecnější povahy je potřeba zachovávat zdrženlivost a vycházet z hmatatelných validních řečových podkladů.

³ Zmíněný lexém je ženský tvar latinského přídavného jména *nūllus*, což znamená *žádný* (viz Rejzek, 2001).

Komunikační uplatnění číslovky *jedna*, kupř. *jedna celá sedm*, se nepochybně odvíjí od výše uvedených skutečností (v obecné rovině by se jen stěžilo řeklo „*jeden celý sedm*“). Feminina jsou zastoupena rovněž u mocnin (říká se *dvě na druhou*, nikoliv „*dvě na druhého*“), dále se s nimi setkáváme při vyjadřování poměru (*tři ku jedné*, nikoliv „*tři ku jednomu*“) a také v případech dotazů na pořadí, resp. na četnost opakování, které figuruje v názvu příspěvku – *po kolikáté?* (nikoliv „*po kolikátém?*“).

Časté, nikoliv však výlučné, bývá zastoupení ženských tvarů číslovek v početních úkonech, např. při násobení, srov. *dva krát dvě* (v obecné rovině); méně často se podle našeho řečového povědomí vyskytuje varianta *dva krát dva*. Zásadní roli zde sehrává mluvnický rod ev. počítaného předmětu: *dva krát dvě jednotky*, *dva krát dva metry* aj.

V rámci českých číslovek však nacházíme případy s dominancí maskulin, srov. *šedesát dva studentů / studentek*, *šedesát dva studenti*, *šedesát dvě studentky*, avšak proti tomu např. unifikované *dvašedesát studentů / studentek* (tedy nikoliv kongruentní „*dvěšedesát studentek*“).

Obdobně lapidární bude i vysvětlení původu druhého komponentu pojmenování v názvu článku, čili *kulatiny*, popř. *kulaté jubileum*, *kulaté výročí*. Motivujícím výrazem v tomto spojení je nepochybně zaoblený tvar číslice nula nacházející se na poslední pozici číselných vyjádření označujících významné časové mezníky v lidském životě (*padesátiny*, *šedesátiny* apod.).

Je zajímavé, že ve výkladových slovních zpravidla nebývá u adjektiva *kulatý* uváděn význam, který by se vázal právě k výrazům *jubileum*, *výročí* atd. Jednou z výjimek, která zmiňovaný frazém zaznamenává, je *Slovník české frazeologie a idiomatiky* (viz Čermák, Hronek, Machač a kol., 2009, s. 130). Doplnujeme, že na daném základě byla utvořena i další odvozená a obdobně motivovaná pojmenování, jako např. *zakulacená částka*, *kulatoučká suma* aj.

Závěrem konstatujeme, že české číslovky představují velmi heterogenní množinu výrazů a významů, která stále nabízí jak po stránce formální, tak i významové ještě nejedno zajímavé zjištění. S podstatnými z nich by měl být podle našeho názoru seznámen i pokročilejší zahraniční bohemista.

Literatura

- ČERMÁK, Fr., HRONEK, J. a MACHAČ, J. (2009). *Slovník české frazeologie a idiomatiky. Výrazy neslovesné*. Praha: Leda.
- HRDLÍČKA, M. (2011). K užívání českých číslovek a číselných výrazů (se zřetelem k češtině jako cizímu jazyku). *Studie z aplikované lingvistiky*, 14, 11–22.
- HRDLÍČKA, M. (2015). *Vo vobecný češtině a jiné příběhy*. Praha: Karolinum.
- REJZEK, J. (2001). *Český etymologický slovník*. Praha: Leda.

RECENZJE, OMÓWIENIA, NOTY

Mizející české jazykové ostrůvky v Rusku na počátku 21. století

Disappearing Czech language islands in Russia at the beginning of the 21st century

MARIE ČECHOVÁ

Západočeská univerzita v Plzni

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8041-9463>

E-mail: m-cechova@seznam.cz

Je všeobecně známo, že Češi žijí roztroušeně po celém světě. Sledování češtiny v různých zemích se věnovala řada lingvistů, nejen Čechů. Např. o Čechách v Americe už před lety psali Karel Kučera, Alena Jaklová, jiní o češtině v Chorvatsku, další se zaměřili na češtinu v Rusku a na Ukrajině. Nejznámější z této oblasti jsou asi práce manželů Jančákových o řeči reemigrantů z Volyně. Nejnovější je pak publikace Sergeje Skorvida *České etnojazykové ostrovy v Rusku na počátku 21. století* (Nadání Josefa, Marie a Zdeňky Hlávkových, 2024). Ten se i o jejich práci opírá, podrobuje je místy kritickému rozboru, např. právem odmítá názor, že cizí badatelé podceňují vlivy nového prostředí (s. 37). Z vlastní zkušenosti víme, že tyto vlivy s délkou pobytu postupně sílí, až v dalších generacích převáží.



Je záslužné, že autor, tentokrát Rus, zmapoval české jazykové ostrůvky v Rusku, jež vznikaly na severním Kavkaze od 60. let 19. století, popsal tato severokavkazská česká nářečí (2 skupiny) a i české nářečí západosibiřské, vzniklé při druhotné migraci do Omské oblasti. Zachytil tak pravděpodobně poslední etapu jejich života. Po nějaké době by pravděpodobně už nebylo co sledovat. S. Skorvid věnoval sběru a zpracovávání řečového materiálu dlouhá léta svého života, v představované knize vydal výsledky své práce. Ta poskytuje kompletní pohled na uvedené nářeční skupiny, shrnuje autorovo zkoumání nářečních variet češtiny, jež se dochovaly v několika českých vesnických komunitách na území Ruska na začátku 21. století, jak je zachytil terénní výzkum jeho a jeho studentů (nahrávky spontánních projevů byly pořízeny v letech 2009–2019) na černomořském pobřeží severního Kavkazu, v okolí Novorosijska aj., dále pak v Omské oblasti na západní Sibiři.

K názvu publikace: Je výstižný, až na charakterizační přívlastek *etnojazykové*. První komponent složeniny navozuje v příjemci myšlenku, že kniha bude pojednávat i o materiální a duchovní kultuře vedle jazykové (jak naznačuje druhý její komponent). Očekávali bychom tedy i výklad o způsobu obživy, o polním hospodářství, o řemeslech a obchodu, o obydlích a jejich výzdobě, o zvycích, včetně náboženských. O tom jsou sice v souvislosti se slovní zásobou zmínky, ale soustavný a souvislý pohled kniha nenabízí, proto bych na místě autorově v názvu komponent *etno-* vypustila. Název by tak přesněji vystihoval obsah knihy. Jazykový rozbor je důkladný, bohužel autor opomněl některé připomínky recenzentů, takže neodstranil všechna nedopatření, na některá zde poukážu.

Celková výstavba textu je dobře promyšlená: *Předmluva, Úvod, Kapitola 1. K historii českých přistěhovaleckých enkláv a jejich nářečí v Rusku, Kapitola 2. Genetické charakteristiky českých přistěhovaleckých nářečí v Rusku: fonetika a morfologie, Kapitola 3. Vliv východoslovanského jazykového okolí na hláskoslovná a akcentologická specifika českých variet v Rusku, Kapitola 4. Změny vzniklé v důsledku kontaktu s ruštinou a inovační procesy v morfologii českých přistěhovaleckých nářečí v Rusku, Kapitola 5. Proměny dědictví výchozích nářečí a mezijazyková interference v syntaxi českých variet v Rusku, Kapitola 6. Rozvrstvení slovní zásoby českých nářečí v Rusku, Závěr, Ukázky souvislých projevů, Literatura, Obrazová příloha, Abstrakt a Summary.*

Předmluva je poděkováním všem spolupracovníkům, respondentům a posuzovatelům autorova spisu. V úvodu je nastíněna historie přistěhovaleckých českých komunit do oblasti severokavkazské, převážně z jihozápadních a severovýchodních Čech, a západosibiřské, pocházejících především z oblasti severovýchodních Čech (z dřívějších deseti osad zbyly tři), takže řeč přistěhovaleckých komunit nese rysy těchto nářečí a tu S. Skorvid výstižně a podrobně popisuje. Poskytuje čtenáři rovněž sociolingvistické informace, např. o rodišti předků dotazovaných, pokud jim je známo, ne-

bo jež autor zjistil či rozpoznal na základě jejich mluvy. Vítejte zde umístěnou mapu, zachycující komplexně česká nářečí v Rusku.

Postupuje se od historie českých přistěhovaleckých enkláv (kapitola 1.) ke genetickým charakteristikám těchto nářečí po stránce fonetické a morfologické (kap. 2), odtud k vlivům východoslovanského jazykového prostředí na jejich hláskosloví a akcentologii (3. kap.), pak přes změny v morfologii (kap. 4) k proměnám syntaktickým (kap. 5) až po změny lexikální a slovtvorné (mluví se o rozvrstvení slovní zásoby, kap. 6). Asi bych na autorově místě popis začínala právě od lexikální a slovtvorné složky češtiny, protože ty jsou nejtěsněji spjaty s reálným životem, a pak postoupila k jevům gramatickým. Ale postup S. Skorvida je přijatelný.

Po připomenutí starších popisů řeči těchto regionů a přistěhovaleckých komunit následují kapitoly o stavu jejich řeči. (Držíme transkripci, kterou autor zvolil, takže např. vyslovované *ch* zapisujeme spolu s ním *x*.)

Kapitola druhá uvádí z hláskoslovných rysů jihočeských nebo šířeji jihozápadočeských nářečí u kavkazských nářečí mj. tyto: :

- krátké *e* v infinitivech *nest, donest, přivest, kvject, pect*
- občasně dloužení *-i* v koncovce nom. a také ak. pl. životných maskulin (*klucí, medvjedí*)
- *n-* v předponě *ne-* u neurčitých zájmen a příslovci na místě *ň-* (*nehdo, neco, nehda, nák*)
- disimilace *g* *babijce, přejtím*.

Z tvaroslovných jevů uvádí všeobecně známé ustrnulé tvary posesivních adjektiv na *-ovo/-ino*, např. *taťinkovo bratr* i *taťinkovo sestra*; *mám je se d'edouškovo Kateřina říkalo* – tvary na *-ú/-u*, označující rodinu a rodinné příslušníky: *Vena Luzumu, k tej Faňe Němcu*.

Autor tvrdí, že ojediněle se vyskytl i tvar na *-ojc*: *já sem Dušánkojc*. (Přitom tento tvar je v -jzč. nářečí dosud živý.)

Autor nalézá i na západní Sibiři tyto severovýchodočeské jevy:

- *ej* za *í* po ostrých sykavkách *cejxa, blíske lesejka, na vozejékax*
- dlouhé *í* v infinitivech typu *vodníst* a „nadměrná délka“ v základu substantiv, jako *kúsa, zejma* (mluví zde i dále nepřesně, neterminologicky o základech místo kořenech slov, základem se totiž někdy míní slovtvorný základ, jindy kmen, proto není vhodné ho používat)
- krácení *í, ú* v koncovkách a příponách, někdy i „v základu“ slov: *pjet klucu, padesát sídmim roku, taťinek, kmotříček, s košíčkem, mlíko, jíst*; mělo by být popořadě: v kořenu slova (viz poznámku výše), v příponách (rozuměj slovtvorných a kmenotvorných) a pak v koncovkách (=tvarotvorných příponách)

– ne zcela důsledná výslovnost v jako neslabičného *u* na konci i na začátku slabiky či obouřetného *w* mezi samohláskami: *dříu, pruňi; mladí d'eučátka; bez oucasy, tak to uejskali, s unukama mluwi*.

Zřetelné jsou zde rysy východočeského tvarosloví: koncovka *-oj* v 3. a 6. pádě. sg. životných maskulin (*mladimu kuukoj; jednomu Ukrajincoj; k tátoj; po taťinkoj*), *-ú/-u* v nom. sg. mask. posesivních adjektiv mask. *Širelu, Vondru*.

Vcelku je situace v přistěhovaleckých nářečích po stránce gramatické komplikovaná, mísí se nářeční rysy jihozápadočeské a severovýchodočeské s vlivem ruským a ukrajinským, proto je pro čtenáře přínosná přehledná tabulka na s. 48 a 49, přinášející výsledky srovnání přistěhovaleckých nářečí.

Kapitola třetí se soustřeďuje na vliv východoslovanského jazykového okolí na hláskoslovné, jak píše S. S. (výstižnější by bylo je označit jako hláskové), a akcentologické zvláštnosti řeči Čechů ve zkoumaných lokalitách (místo použitého: zkoumaných variet češtiny, domníváme se, že o ně nejde). Nejprve se soustředí na poměry přízvukové. Za specifikum považuje přesouvání přízvuku z první slabiky slova doprava. Toto posouvání považuje za rys zděděný z výchozích českých dialektů, zesílený kontaktem s východoslovanskými jazyky, postihuje jejich vokalismus, např. dloužení přízvučného vokálu a redukci nepřízvučných vokálů, širokou výslovnost *i*, podobnou ukrajinskému (až ke splnutí s [e]), nebo až k ztotožnění s ruským [ы], pronikání *šč* na místo *šř*...

Kapitola čtvrtá se věnuje řečovým změnám vlivem kontaktu s ruštinou a ukrajinštinou, přejímání koncovek z ruské deklinace (přijeli sme na hranicu a na hranice nás provjeřají), soustřeďuje se i na to, že je „v paradigmatu sloves... nadměrně časté vypouštění tvarů pomocného slovesa *být* ...“, ale tady jde o vypouštění tvarů slovesa *být* v řečové praxi přistěhovačů. Poukazuje se i na užívání opisných tvarů imperativu 1. os. pl. typu *dávej poprosíme*, podle ruského *daŭai nonpocum*. Za nejvýznamnější vliv východoslovanského prostředí na češtinu ve zkoumaných oblastech pokládá S. Skorvid zánik kategorie životnosti substantiv v plurálu. Příčinu mj. spatřuje v tendenci po vyrovnání kmene (tu sleduje i u slovesných tvarů) odstraňováním souhláskových alternací (d'edečki), ale pozoruje i opačný proces, vedoucí k šíření tvarů s alternacemi do ostatních pádů: *na kluci, za Češi*, složitý stav komentuje:

Dospěli jsme k závěru, že synkretismus tvarů nom. a ak. pl. animat, známý též českým nářečím na Ukrajině, je poplatný systémovému vlivu východní slovanštiny a jeho výsledkem je pružně stabilní stav odlišný jak od výchozího stavu českého, tak od stavu ve východoslovanských jazycích, které na něj působily.

Uvažuje i o tom, že nemuselo jít výlučně o vliv dominantního jazyka, ale že „tyto variety dovádějí do důsledků vývojové tendence známé v nářečích na mateřském území.“ Podotýkáme, že nejde o variety, tedy o celý jazykový systém, ale o tvarové

varianty. Všímá si i proniknutí severovýchodočeské koncovky 3. a 6. pádu. sg. *-oj* životných maskulin (a někdy i neuter označujících zvířecí mláďata) do 6. pádu sg. neživotných maskulin a také neuter v nářečí severokavkazské Anastasijevky, např.: *na Kaukázaj, v Novoros 'ijskoj, v druhim domoj, u kluboj*.

5. kapitola, zaměřená na syntax, pojednává o vybraných jevech syntagmatických (ve svých výkladech téměř nepřekračuje hranici věty), zvláště z hlediska mezijazykové interference. Autor pozoruje častý výskyt infinitivních konstrukcí – pod vlivem okolního prostředí – na místě, kde čeština upřednostňuje věty s verbem finitem. Sleduje dále vypouštění spony *být* v přítomnosti (potom byl strejček Jouza / to můj kmoťříček), nahrazování posesivního *mít* ruskou konstrukcí *u* + 2. pád se slovesem *být* a další změny v užívání pádů, bezpředložkových i předložkových konstrukcí (d'et'í u taťinka bilo šest; u mne sin je v Herm'aniji / žeňil se na Němk'e)... Vedle předložkových konstrukcí (autor mluví nepřesně o vazbách, ale o ně v případě nerečených spojení nejde): *posle vojni/válki* byly z dominantního jazyka okolí přejímány rovněž spojovací výrazy: *a* ustupuje *i*, *ale* vytlačuje spojka *no, nebo* pak *ili*, z podřadicích se používá časová spojka *pok'a* přípustková *xot'*. Probírá také rozšíření tzv. es-Satz vět (*Es zog uns nach Hause*) českého typu *Domu nás to táhlo* – viz slovosled (navzdory jeho absenci v ruštině), říká jim věty s pronominálním subjektem, ale jde o věty jednočlenné (tedy bezpodmítné), pasus o pronominálním subjektu je tedy problematický, viz V. Šmilauer nebo F. Kopečný o tzv. zdánlivém podmětu, jindy jde o částici, viz M. Čechová a kol. *Čeština – řeč a jazyk*. Problémy terminologické nejsou v knize ojedinělé, autor ani neodkazuje na žádnou současnou gramatiku, takže se čtenář nedozví, odkud termíny pocházejí.

6. kapitola přibližuje čtenáři rozvrstvení slovní zásoby v řeči českých přistěhovačů. (Autor někdy mluví o přistěhovalcích, jindy o přestěhovalcích, nepostřehli jsme rozdíl mezi užitím obou výrazů.) Charakterizuje lexikální rozdíly mezi podskupinami českých nářečí v užším smyslu. Imenuje některé jihozápadočeské lexémy užívané v okolí Novorossijska aj., např. *d'edoušek, húde* 'děvče', *slepka, bajzik* 'pes', *lox* 'sklep, nejčkin', 'ted'. Ze severovýchodočeských lexémů uvádí *kvítka, topán* 'krocan', *put'ka* 'slepice', *túčko* 'kolečko', *handra* 'hadr' aj. Tady nalezneme mezi severovýchodočeskými slovy názvy jídel, prvky popisu lidových tradic při svatbě, znázornění „místního a domácího prostředí“ a „člověka“, jak se uvádí, ve shodě s ČJA. V tom spočívá i zdůvodnění našeho názoru, že by bylo bývalo možné a vhodné umístit tuto kapitolu na začátek knihy a tak otevřít pohled na život české komunity, poskytnout čtenáři jistý vhled do jazykového obrazu světa přistěhovačů.

Pětistránkový závěr je velmi dobře zpracován: Přehledně shrnuje závažná sdělení předchozích kapitol a přináší výhled do budoucna:

Úkolem do příštích let zůstává zpracování prepisů všech nahrávek pořízených v letech 2009–2019 do podoby přijatelné pro vytvoření korpusu textů, který by mohl sloužit jako

materiálová báze budoucím badatelům. Jednou z perspektiv dalšího výzkumu v této oblasti by byla systematická konfrontace faktů zjištěných při analýze českých nářečí v Rusku s charakteristikami různých variet češtiny na Ukrajině. Korpus českých nářečních textů z území Ruska a širěji z postsovětského prostoru by mohl přispět k budoucímu symetrickému popisu jednotlivých variet češtiny, roztroušených po celém světě (s. 137).

Podle Skorvida v popsáních lokalitách český krajanský život nekončí, ale nedozvíme se v čem a jak pokračuje. Jazykový prvek v různých krajanských aktivitách zvláště na severním Kavkazu, je stále přítomen.

Ucelenější pohled na řeč českých přistěhovalců umožňuje 6 ukázek jejich souvislých projevů. Připojena je i obrazová příloha. Obsahuje pohledy na krajinu, v níž se Češi usadili, celkový obraz vesnic s několika významnými budovami a fotografie přistěhovalců. Nejcennější je fotografie nápisu na náhrobku, škoda, že je jen jedna. Ani z dvou ukázek psaného projevu (stránka ze soutěžní eseye a stránka z modlitby) si nemůžeme učinit celkovou představu o psaném projevu přistěhovalců. Další případné zobrazující materiály by čtenáři bezpochyby pomohly při studiu náročných lingvistických výkladů.

Bohatý seznam literatury svědčí o erudovanosti autorově, chybějí však současné základní mluvnické, přitom snad právem předpokládáme, že s některými z nich autor pracoval, bez odkazu na ně však není patrné, odkud pocházejí některá tvrzení.

Prameny a literatura

KUČERA, K. (1989). *Český jazyk v USA*. Praha: UK.

JANČÁKOVÁ, J. a JANČÁK, P. (20024), *Mluva českých reemigrantů z Ukrajiny*. Praha: Karolinum.

JAKLOVÁ, A. (2010). *Čechoamerická periodika 19. a 20. století*. Praha: Academia.

NEKULA, M. (2021). O češtině ve světě: Slovo úvodem. *Naše řeč*, 104(5), 281–283.

ŠÍCHOVÁ, K. (2023/24). Jazykové kompetence druhé generace mluvčích češtiny jako zděděného jazyka. *Český jazyk a literatura*, 74, 172–178.

K R O N I K A

XX-lecie Bohemistyki w Akademii Nauk Stosowanych w Raciborzu

20th anniversary of Bohemian Studies
at the Academy of Applied Sciences in Racibórz

JUSTYNA PIETRZYKOWSKA

Akademia Nauk Stosowanych w Raciborzu

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-8417-8460>

e-mail: justyna.pietrzykowska@akademiarac.edu.pl

Wprawdzie o bohemistyce w Raciborzu myślano już dużo wcześniej (świadczą o tym choćby wydrukowane w 2004 r. w PWSZ w Raciborzu podręczniki: Dariusz Konderla, Irena Konderlová, *At' se Vám daří! Podręcznik do nauki języka czeskiego*, Mieczysław Balowski, *Gramatyka czeska w tabelach*, Grażyna Balowska, *Mały słownik tematyczny czesko-polski*), to jednak na zgodę Ministerstwa na uruchomienie kierunku trzeba było czekać do roku akademickiego 2005/2006, kiedy w Instytucie Neofilologii Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Raciborzu (obecnie Akademia Nauk Stosowanych) odbył się pierwszy nabór na kierunek studiów *filologia* ze specjalnością *filologia czeska* (studia stacjonarne w cyklu licencjackim). Opiekunem naukowym owej specjalności został prof. dr hab. Mieczysław Balowski,



a w skład zespołu weszli: dr Joanna Maksym-Benczew, dr Joanna Korbut, mgr Justyna Kościukiewicz (dr Justyna Pietrzykowska), mgr Barbara Kudaj i lektorka mgr Lucie Nováková (dr Lucie Antošíková). Na przestrzeni lat zespół współtworzyli też: doc. PhDr. Eva Mrhačová, CSc., dr hab. Grażyna Balowska, dr hab. Ivana Dobrotová, dr Štěpánka Kozderová Velčovská, mgr Irena Konderlová, mgr Lucja Bańczyk.

Przez pierwszy rok kształcenia charakter studiów miał profil nauczycielski – studenci realizowali program kursów pedagogicznych, w przyszłości umożliwiający im podjęcie pracy w szkołach. Ten typ profilu nakazywał także odbycie określonej liczby godzin praktyki pedagogicznej, którą studenci realizowali w szkołach na terenie województwa śląskiego. W drugim roku kształcenia (2006/2007) zaproponowano studentom specjalizację translatorską. Oprócz przedmiotów ogólnych, podstawowych i kierunkowych, studenci zdobywali wiedzę z zakresu przekładu, uczestnicząc w zajęciach z lingwistyki tekstu, analizy przekładu, leksykologii i leksykografii, translatoryki tekstu użytkowego i artystycznego, języka biznesu i innych. Odbywali także ośmiotygodniową praktykę tłumaczeniową w czeskich i polskich instytucjach. Nauka przebiegała w ramach trzech bloków przedmiotowych. Blok A – przedmioty ogólne, obejmujące zajęcia z języka obcego, historii filozofii oraz wychowania fizycznego, blok B i C – przedmioty podstawowe i kierunkowe, rozwijające filologiczne umiejętności studentów i przygotowujące ich merytorycznie do pracy zawodowej. Studenci I, II i III roku filologii czeskiej, w ramach przedmiotów podstawowych i kierunkowych, pogłębiali swą wiedzę z zakresu: historii literatury czeskiej, historii Czech, praktycznej nauki języka czeskiego, wstępu do literaturoznawstwa, wstępu do językoznawstwa, gramatyki opisowej języka polskiego i języka czeskiego, kultury Czech, literatury powszechnej, współczesnego życia literackiego Czech, historii języka, gramatyki kontrastywnej, warsztatów konwersacyjnych, wykładów monograficznych.

W roku akademickim 2008/2009 uruchomiono dodatkową specjalizację – *filologia angielska z filologią czeską*. Studenci, oprócz treści podstawowych i kierunkowych pierwszego obszaru językowego, zaznajamiali się z historią literatury Czech, gramatyką opisową, kulturą i historią Czech, historią języka, gramatyką kontrastywną i uczęszczali na zajęcia praktycznej nauki języka czeskiego.

Obecnie kierunek nosi nazwę *filologia – język czeski*. Został utworzony w roku akademickim 2019/2020. W trakcie pierwszego semestru studenci kierunku realizują przede wszystkim zajęcia z intensywnego kursu języka czeskiego, rozpoczynając od poziomu podstawowego i osiągając na koniec studiów poziom B2+ Europejskiego Systemu Opisu Kształcenia Językowego, potwierdzony egzaminem praktycznym przeprowadzonym po 6 semestrze studiów. Kształcenie na kierunku *filologia – język czeski* zakłada również naukę drugiego języka obcego (do wyboru język angielski lub niemiecki) w ramach lektoratu, który kończy się osiągnięciem poziomu co najmniej B1 według ESOKJ. Oprócz intensywnego kursu języka czeskiego

i drugiego języka obcego, w części ogólnej programu studiów znajdują się zajęcia przyporządkowujące kierunek studiów do poszczególnych dyscyplin, z uwzględnieniem językoznawstwa jako dyscypliny wiodącej. Studenci realizują między innymi przedmioty takie, jak: akwizycja języka, podstawy lingwistyki stosowanej, gramatyka opisowa języka czeskiego, praktyczna leksyka języka specjalistycznego, fonetyka praktyczna, literatura czeska, realioznawstwo czeskiego obszaru językowego oraz kultura języka i netykieta.

Po pierwszym semestrze studenci kierunku *filologia – język czeski* wybierają jeden z dwóch modułów specjalnościowych. W ofercie znajduje się moduł komunikacji w biznesie oraz moduł kształcenia translatorskiego.

Studenci wybierający moduł komunikacji w biznesie mają możliwość poszerzenia praktycznej znajomości języka czeskiego o słownictwo specjalistyczne z zakresu prawa, ekonomii czy też komunikacji międzykulturowej. W ramach tego modułu przedmiotów realizowane są m.in.: korespondencja służbowa i handlowa, język biznesu i administracji w praktyce, terminologia ekonomiczna i prawnicza, analiza dyskursu biznesowego i prawniczego, język branżowy, tłumaczenie ustne z elementami tłumaczenia symultanicznego, międzykulturowość i komunikacja w biznesie oraz negocjacje. Treści programowe poszczególnych przedmiotów uwzględniają, oprócz zajęć warsztatowych, spotkania z przedstawicielami biznesu i ekspertami różnych gałęzi gospodarki. Studenci, którzy zrealizują tę specjalność, są przygotowani do pracy w charakterze filologa języka nowożytnego – specjalisty językowego działającego w sferze biznesu.

Studenci wybierający moduł kształcenia translatorskiego przygotowani są do podjęcia pracy w charakterze tłumacza. Obok podstaw teoretycznych z zakresu przekładoznawstwa, kształcenie w ramach tego modułu przewiduje zajęcia praktyczne i warsztaty, które realizowane są na przedmiotach, takich jak: translatoryka i edycja tekstu, analiza przekładu, język branżowy, przekład tekstów specjalistycznych oraz tłumaczenie ustne z elementami tłumaczenia symultanicznego (prowadzone w sali wyposażonej w najnowocześniejszy sprzęt, w tym kabinę do tłumaczeń symultanicznych z odpowiednim oprogramowaniem).

Oprócz przedmiotów specjalnościowych wchodzących w poszczególne moduły, studenci realizują sześciomiesięczny program praktyk, podzielony na dwa etapy: praktyka obserwacyjna oraz praktyka asystencka.

W murach Akademii Nauk Stosowanych w Raciborzu prężnie rozwijało się i nadal rozwija Studenckie Koło Naukowe Bohemistów. Wniosek o powołanie Koła został złożony w Rektoracie już w styczniu 2006 r., ale prawnie zostało ono zarejestrowane w maju 2006 r. Funkcję opiekuna Koła pełniła, do 2023 r., dr Justyna Pietrzykowska, obecnie pełni ją dr Štěpánka Kozderová Velčovská. Główne cele, jakie postavili sobie członkowie Koła, to:

- roznoszenie zainteresowań, zdobywanie doświadczeń oraz wiedzy z zakresu czeskiej literatury, kultury i językoznawstwa;
- podnoszenie kwalifikacji oraz praktycznych umiejętności, przydatnych w pracy tłumacza;
- promowanie kierunku poprzez angażowanie się w różne akcje i wydarzenia;
- nawiązywanie kontaktów z innymi studentami Bohemistyki z Czech.

Studenci języka czeskiego od lat uczestniczą w warsztatach terminologiczno-przekładowych w Punkcie Kontaktowym Śląskiego Oddziału Straży Granicznej dla Wspólnej Polsko-Czeskiej Placówki w mieście Chotěbuz, w Wyższej Szkole Policyjnej i Średniej Szkole Policyjnej Ministerstwa Spraw Wewnętrznych w Holešovie, w zajęciach na Uniwersytecie Palackiego w Olomuńcu i Uniwersytecie Ostrawskim, poznają czeską kulturę poprzez liczne wyjazdy do Czech: Pragi, Olomuńca, Opawy, Ostrawy, Hradca nad Morawicą, Chotěbuza, Holešowa.

Wspólnie ze studentami z Uniwersytetu Palackiego w Czechach oraz Uniwersytetu Prešovskiego na Słowacji uczestniczyli w zorganizowanym przez Instytut Neofilologii ANS w Raciborzu międzynarodowym programie Blended Intensive Programme (BIPs) „Język, kultura i literatura na pograniczu polsko-czesko-słowackim”. Celem tygodniowych warsztatów w Raciborzu było nakreślenie problematyki transgraniczności, specyfiki styku kulturowego i językowego na pograniczu polsko-czesko-słowackim oraz wykorzystanie umiejętności językowych w praktyce.

Studenci wzięli również udział w kolejnym międzynarodowym programie BIPs „Na cestě za textem”, tym razem na Uniwersytecie Śląskim w Opawie. Uczestniczyli także w zajęciach językowo-kulturowych w ramach czesko-polskiego projektu transgranicznego „Zwiększanie kompetencji językowych przyszłych absolwentów na transgranicznym rynku pracy” („Zvyšování jazykové kompetence budoucích absolventů na přeshraničním trhu práce”). Projekt był finansowany ze środków unijnych – Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego. Partnerami projektowymi byli Uniwersytet im. Palackiego w Olomuńcu, Centrum Pedagogiczne dla Polskiego Szkolnictwa Narodowościowego w Czeskim Cieszynie oraz Uniwersytet Wrocławski.

Ponadto kilkoro studentów zaangażowało się w międzynarodowy projekt translatorski izraelskiej firmy K-Dictionaries. Dokonywali, w ramach obowiązkowych praktyk, korekty czesko-polskich haseł słownikowych.

Studenci raciborskiej bohemistyki tłumaczą też wiersze współczesnych czeskich poetów. Efekty swojej pracy translatorskiej prezentują na łamach „Almanachu Prowincjonalnego” w rubryce „Kuznia Przekładu”. „Almanach Prowincjonalny” to półrocznik literacko-społeczny, wydawany przez Raciborskie Centrum Kultury. Studenci organizują również wieczory filmowe, na których zapoznają się z osiągnięciami czeskiej kinematografii. Oglądają nie tylko filmy stanowiące klasykę kina, ale także dzieła młodych, debiutujących czeskich reżyserów.

Należy podkreślić, że w murach ANS w Raciborzu odbyło się wiele międzynarodowych konferencji naukowych, zorganizowanych przez kadrę filologii czeskiej, np. *Język i literatura czeska w interakcji* (2005), *Język i literatura czeska w europejskim kontekście kulturowym* (2007), *Odbicie ważnych wydarzeń historycznych w języku i w literaturze czeskiej* (2009), *Konflikt pokoleń a różnice cywilizacyjne w języku i w literaturze czeskiej* (2011), *Doświadczenie codzienności w języku i w literaturze czeskiej* (2013), *Chaos i ład w języku i w literaturze czeskiej* (2015), a także studenckich: *Język, literatura i kultura czeska* (3 edycje: 2007, 2008, 2009), *Leksykograficzne problemy opisu terminologii* (2013) oraz *Język, kultura i literatura na pograniczu polsko-czesko-słowackim* (2024). Prowadzony był również międzynarodowy grant z Uniwersytetem Palackiego w Olomuńcu pod nazwą „Česko-polské lexikografické centrum. Terminologia Zintegrowanego Systemu Służb Reagowania w Sytuacjach Kryzysowych” (CZ.3.22/2.3.00/11.02600), którego kierownikiem polskiej części był prof. dr hab. Mieczysław Balowski, a wykonawcami bohemisci: dr Joanna Maksym-Benczew, dr Justyna Pietrzykowska, dr Grażyna Balowska, mgr inż. Anna Wróblewska. Jego efektem było wydanie *Polsko-czeskiego słownika terminów zintegrowanego systemu ratownictwa w sytuacjach kryzysowych*, red. M. Balowski (2014) oraz kilku pomniejszych słowniczków: Justyna Kościukiewicz [Pietrzykowska], *Polsko-czeski, czesko-polski słowniczek służb ratownictwa medycznego* (2015), Justyna Kościukiewicz [Pietrzykowska], *Polsko-czeski, czesko-polski słowniczek terminów Górskiego Ochotniczego Pogotowia Ratunkowego* (2015), Grażyna Balowska, *Polsko-czeski, czesko-polski słowniczek terminów straży pożarnej* (2015).

Od roku 2007 w Instytucie Neofilologii ANS ukazuje się czasopismo *Studia Filologiczne* (ISSN 1898-4657). Pierwszym redaktorem naczelnym czasopisma był prof. dr hab. Mieczysław Balowski (tom 1–6), a obecnie stanowisko to piastuje dr hab. Paweł Marcinkiewicz (t. 7–). Wzorem dla *Studiów Filologicznych* stało się pismo *Bohemistyka*, od którego zaczerpnięta została struktura pisma. Tomy poświęcone są zagadnieniom językoznawczym, literaturoznawczym, glottodydaktycznym oraz kulturowym i są adresowane do badaczy zarówno polskich, jak i zagranicznych. Artykuły w czasopiśmie mogą być publikowane w języku polskim, angielskim, czeskim i niemieckim. Głównym celem publikacji jest wymiana myśli, zdobytych doświadczeń, a także zapoznanie czytelnika z przeglądem dotychczasowego dorobku, z organizowanymi konferencjami, naukową działalnością pracowników instytucji itp. Czasopismo ma za zadanie zbliżać pracowników naukowych oraz sympatyków, zajmujących się lub interesujących się zagadnieniami filologicznymi. *Studia Filologiczne* zostały zaindeksowane na liście czasopism naukowych ICI Journals Master List 2016. Obecnie w skład rady redakcyjnej wchodzi: dr hab. Paweł Marcinkiewicz (redaktor naczelny), dr Emilia Wojtczak (przewodnicząca), dr Jacek Molęda (sekretarz), natomiast w składzie rady naukowej znaleźli się: dr Justyna Pietrzykowska,

dr Monika Porwoł, dr Renata Sput, dr Paweł Strózik, dr Daniel Vogel. Recenzentami są: doc. PhDr. Ivana Dobrotová, CSc., Uniwersytet Palackiego w Ołomuńcu, prof. UR dr hab. Lucyna Harmon, Uniwersytet Rzeszowski, prof. dr Rusudan Makhashvili, Uniwersytet Borysa Grinchenko w Kijowie, prof. UJK dr hab. Katarzyna Szmigiero, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, prof. UMK dr hab. Paweł Tański, Uniwersytet Mikołaja Kopernika.

Należy jeszcze nadmienić, że w tym czasie w Instytucie Neofilologii Akademii Nauk Stosowanych w Raciborzu ukazało się kilka monografii autorskich z zakresu bohemistyki: Joanna Korbut, *Zapożyczenia z zakresu mody i kosmetyki w języku czeskim* (2006), Grażyna Balowska, *Laski mikrojęzyk literacki w kontekście społecznym i kulturowym* (2013), Mieczysław Balowski, Grażyna Balowska, Sebastian Taboń, Anna Wróblewska, *Terminologia zintegrowanego systemu reagowania w sytuacjach kryzysowych. Część 1. Służby* (2013), Eva Mrhačová, *Česko-polské jazykovědné studie* (2013) oraz kilka monografii zbiorowych: *Rozwój języka czeskiego po aksamitnej rewolucji*, red. Mieczysław Balowski (2005), *Ústní zkoušky z cizího jazyka a Společný evropský referenční rámec*, red. Grażyna Balowska, Marie Hádková (Praha–Racibórz 2006), *Język i literatura czeska w interakcji*, red. Mieczysław Balowski, Jiří Svoboda (2006), *Písemné zkoušky z cizího jazyka a Společný evropský referenční rámec*, red. Grażyna Balowska, Marie Hádková (Praha–Racibórz 2007), *Język i literatura czeska w europejskim kontekście kulturowym*, red. Mieczysław Balowski (2008), *Sociokulturní kompetence ve výuce cizího jazyka a Společný evropský referenční rámec*, red. Grażyna Balowska, Marie Hádková (Praha–Racibórz 2008), *Leksykograficzne problemy opisu terminologii (ze szczególnym uwzględnieniem systemu reagowania w sytuacjach kryzysowych)*, red. Mieczysław Balowski (2014).