

JAROSLAVA JANÁČKOVÁ

JEJÍ PASTORKYŇA JAKO VENKOVSKÝ ROMÁN Transformace pro populární četbu

Klíčová slova: Drama české, realismus, Preissová, *Její pastorkyňa*, adaptace filmová, adaptace románová.

Keywords: Czech drama, realism, Preissová, *Její pastorkyňa*, film adaptation, novel adaptation.

Její pastorkyňa as a rural novel. Transformation for popular reading

Abstract

In 1930, being retold by the author as a novel, G. Preissová's most successful drama *Její pastorkyňa* (1890) entered the sphere of popular reading. It was at the time when the rural literature enjoyed popularity again owing to the so-called Ruralists, after having been previously shifted out by avant-garde influence to the periphery of literary life. The opera *Jenůfa* by L. Janáček got on the world's prestigious stages and the original drama was first adapted for the screen already in the silent era (director R. Měšťák, 1929). Now, in competition with the celebrated artistic transformation of the composer Janáček, authors of the film (and continuous productions of her play), the author of the adapted novel chose the easiest way of communication with a perceiver – that is a book. In this epic narrative mode she both extended and simplified the story of the original play and added the happy ending.

Za vzmachu tvořivých sil, podněcována F. A. Šubertem, napsala G. Preissová z povídky *Gazdina roba* svou první úspěšnou hru, kterou pronikla z pole kultivované četby na cestu ambiciózní divadelní tvorby. *Její pastorkyňa*, druhým dramatem z moravského venkova, svůj úspěch na divadle vystupňovala. Obě uvedené divadelní hry si vzápětí vyžádali mladí hudební skladatelé jako východisko k operním libretům. Zpěvohra Leoše Janáčka, v češtině titulem totožná s dramatem *Její pastorkyňa*, si po počátečních odkladech prorazila cestu z Brna do Prahy a z Prahy do světa. (Tam je uváděna s titulem *Jenůfa*.) Mezitím se měnila také autorka. Psaní, zpočátku pro sebe čistou radost bez ohledu na honorování tvůrčího výkonu, si přehodnotila: literární práce se jí stala milou výdělečnou činností. Ne že by výdělek nutně potřebovala. Po smrti prvního manžela (1908) se provdala za plukovníka rakouskouherské armády, první dva synové se mezitím postavili

na vlastní nohy. Jen s nejmladší dcerou, která se po rozvodu provdala do Ameriky, mívala starosti – možná i finanční. Tak jako tak: honoráře vítala jako odměnu za vlastní výkon na literárním poli, jako svůj výdělek i vizitku úspěchu. Mohla s nimi, co víme, zacházet podle svého uvážení, jednou z nich hradit letní pobyt či stavbu letní vily, jindy je rozdělovat na charitu, dceři anebo vnukům.

Při rychlém psaní se nevyhýbala variacím na vlastní staré náměty, na dílka, jež svého času vzbudila pozornost. Například ze své povídky Počátek románu, napsané jako pendant k obrazu J. Věšina pro *Světovzor* 1886 – dokonce s pomocí libreta na motivy této povídky stvořeného J. Tichým pro ranou operu L. Janáčka (1894) – napsala roku 1925 divadelní hru *Jaro v podzámčí*. – Při své produktivnosti se navíc snadno zmocňovala různých momentálně panujících námětových mód a konvencí populární četby. Dbala na to, aby její časové příběhy došly pohotového vydání a rozšíření. (V tom směru jednala s nakladatelem J. Ottou stran knižního vydání prózy *Horelové*, dotýkající se účinků 1. světové války na selskou rodinu.)

Při románové transformaci proslulého již příběhu *Její pastorkyně* autorka postupovala najisto. Počítala nejen s popularitou hry na činoherních a operních jevištích, ale i s jejím prvním zfilmováním. O něm se sice při prvních jednáních ze strany tohoto zánovního média vyjadřovala skepticky, ale souhlas k němu dala. Románovým rozvedením své divadelní hry vstoupila s filmem z roku 1929 do jisté soutěže, z níž profitovaly obě strany.

S názvem přesně odkazujícím na slavné drama vyšel její „venkovský román“ v roce 1930 v nakladatelství Vladimír Orel v Praze, v edici *Knihy všem* jako sv. 30¹ – doplněný zhruba stostránkovou prózou *Myška na skrání* (ZACH 2007–2010). Vydavatel nepochybně počítal s tím, že autorská variace na slavné téma bude vábníčkou pro početné čtenářstvo, tím spíš, že novou reklamu jí udělal zánovní film. Obrázek pro obálku si nicméně vyžádal z obrazového materiálu, který doprovázel jevištní uvedení hry.² Herečka patrně souhlas k reprodukci fotografie (snad z roku 1914, jak nasvědčuje dodatečný vpisec cizí rukou na obálce knihy z knihovny G. Preissové) dala. Kreslíř obálky doplnil „krásnou Sloveňku“ kříží v pozadí.

Románové zpracování příběhu z divadelní hry nabízelo příležitost rozvinout povědomé motivy v povlovném vypravování, k jehož vnímání zájemce nepotře-

¹ Podle tohoto vydání zde citujeme jen s uvedením stránky.

² G. Preissová si vyžádala dojemný obrázek od Liběny Ostrčilové-Schmoranzové přimykající se k inscenaci *Gazdiny roby*. (Asi ho měla před očima, když o souhlas k jeho použití prosila.) Herečce poslala 5. června 1929 strojem psaný dopis tohoto znění: „Rozmilá paní Liběnko, zaslíbila jsem mladému nakladateli vesnický román *Její pastorkyně*, který jsem si kdysi rozčrtla ještě před dramatem; ovšem nyní jej trochu zatěžuji psychologii Kostelníčky, kterou popisují od jejich dívčích let. Nakladatel by si přál na desku hezkou Sloveňku, a tu bych si zase já přála pro kresličce použití Vaší podobizny z Vaší *Gazdiny roby*, onu klečící na zemi, v tom hořekování: ‚Pro mne není nikde místečka, které by jako oheň nepálilo‘, hodí se také na zoufalství mé Jenůfy. Ale zkrátka, ráda bych měla tu Sloveňku na obálce krásnou. Tedy Vás srdečně prosím o dovolení a doufám, že zde není potřebí žádného zvláštního dovolení fotografa, když to dovolíte Vy. Jsem Vaše G. Preissová.“

buje zprostředkovatele v podobě činoherního, natož operního divadla ani kina, je na všech těchto médiích nezávislý, při četbě soběstačný (navíc se doví o titulní postavě víc než z dramatu). Ozvučnosti této parafrázi dodával navíc ruralismus, který prosazoval vesnici a venkov jako zdroj etických a estetických hodnot. Celé to hnutí bylo právě na vzestupu, nabízelo spisovateli své tiskové orgány a nepřímo třeba i podporu agrární politiky, a to všecko přicházelo G. Preissové vhod. Nakladatelství J. Otto, s nímž tato autorka spolupracovala po celá desetiletí, prošlo za první světové války krizí a v průběhu třicátých let končilo (srov. KNEIDL 1990)³.

Název románové prózy, totožný s divadelní hrou G. Preissové a s českým zněním opery L. Janáčka, sloužil reklamním záměrům. Kdyby autorka vtiskla do názvu románu ráz látkového rozšíření, které oproti dramatu provedla, mohla svou prózu nazvat podle vlastního jména hlavní postavy třeba Petrona Buryjovka. K spisovatelčiným úmyslům však nepatřilo napsat román originálního tvaru, námětu ani názvu. Látky by k tomu jinak měla ažaž. Rozpomenout se na vlastní zkušenosti s psaním dramatu, s jeho inscenací na Národním divadle (se spodním tónem zamilovanosti do ředitele Fr. A. Šuberta) a se svým prožíváním kritické odezvy první inscenace – jak velkolepý moderní román o tvůrčí ženě mohla napsat! Jak pozoruhodný portrét spisovatelky, která vede spor s herci, s přáteli, s kritiky (a přitom řídí dobře situovanou moravskou domácnost s dvěma malými dětmi a starším manželem), se nabízel G. Preissové. Zнала také skutečností pozadí své hry: životní příběhy děvčat povolných vůči svým milencům a nápadníkům, strasti nemanželských matek... Ty, jak víme z jejich dopisů, ponechala v *Její pastorkyni* stranou. Román jimi mohla rozšířit. A do třetice: ona sama byla pastorkyní, teprve její druhý otčím ji, sirotka z prvního manželského svazku své ženy, přijal do vlastní rodiny, mezi své děti, předtím prošla údělem poodkládané nevlastní dcery. Autobiograficky podložený román *Jeho pastorkyňa* z jejího pera by byl mohl mít zvláštní přitažlivost i psychologickou hodnotu. (Na něco podobného ovšem autorka, které záleželo na uchování soudržnosti s rodinou v Plaňanech, sotva pomyslíla.)

Krátký čas experimentů, z nichž vzešla dvojice jejích raných dramát, měla už G. Preissová dávno za sebou. Když se opovážila podruhé vstoupit do téže řeky, našla si výhodnou mediální transformaci: přizpůsobivě vůči smělému dramatu napsala román. To vyžadovalo motivické rozšíření a jiné podání, jí jako zkušené vypravěčce blízké, a s ním doplnění příběhu. Autorka tak provedla všestrannou substituci: mediální, jazykovou a strukturní. Substitucí mediální se rozumí změna média (oproti textu původnímu), substitucí jazykovou je proměna jazykových prostředků vzhledem k nové komunikační situaci, substitucí strukturní se míní „nahrazení jednoho souboru pravidel jinými (např. transformace lyrického díla v epické)“ (HOMOLÁČ 1997: 31). V tomto případě myslím odpadají všechny Ho-

³ Podle bibliografie Závodského obsažené v jeho monografii z roku 1962 vydalo Ottovo nakladatelství poslední práce G. Preissové v roce 1926 (reedici *Povídek*) a 1927 (*Ivančinu selanku*).

moláčem formulované důvody k tomu, aby intermediálnost byla stavěna mimo intertextualitu. Zaujatý pro významovost mezitextuality se Homoláč zdráhal zahrnout intermedialitu do svého obzoru z toho důvodu, že „při převodu z jednoho média do druhého jde totiž často o ‚technické‘ operace, které nemusí (ale mohou) nést význam“ (ibid.: 31). (Tato výhrada, důsledně uplatněná, by limitovala jak intertextualitu jako princip návaznosti, tak i její interpretační kapacitu.)

G. Preissová zvolila pro strukturní transformaci dokonce žánr tradiční, bezmála tehdy již stoletý – venkovský román, a podtitulem na tuto volbu upozornila. (Teprve ve druhém vydání v Novině 1941 se podnázev románu přiblížil dramatu, zní: Román z Moravského Slovácka.) – Za svého nástupu uprostřed 19. století patřil venkovský román k žánrům prestižním, inovativním. Novátoři – mezi ně patřili tehdy G. Sandová, A. Stifter, I. S. Turgeněv, u nás B. Němcová, K. Světlá – objevovali člověka žijícího navenku, na očích lidem a tváří v tvář přírodě, hrdinu, který ve svém jednání a povaze smiřuje spor „starého“ a „nového“, archaického a moderního, a tím za rozbíhající se industrializace projektuje ideální řád v soužití soudobého s byvším, tradičním. Všestrannou aktualizací prošel venkovský román kolem roku 1900 (ve směru k dramatu se klonil *Kalibův zločin* K. V. Raise, *Frantina* J. Kratochvíla; k románové kronice a s jejím pomalým časem v kruhu poukazoval *Rok na vsi* bratří Mrštíků nebo Jiráskova „nová kronika“ *U nás*). Kolem první světové války a po ní se zahnízdil venkovský román, vytlačený v celém umění na periferii mýtem města, jeho poezií a novou poetikou, v populární četbě (V. Javořícká, B. Zahradník Brodský). Odtud se ho snažili povznést k prestižním rolím ruralisté (J. Knap aj.). K jejich snažení přispěla G. Preissová již tím, že ve „venkovský román“ transformovala své slavné drama.

Operace, kterou spisovatelka nově zužitkovala svou divadelní hru, zahrnovala zásadní změnu média: z textu pro divadlo se stal text na čtení. Z textu zkratkovitěho, jakým je drama (pro vnímatele je dotváří a projasňuje divadelní inscenace, limitovaná dobou a místem představení a vůbec všemi činiteli divadelního umění), se stalo volné vypravování, k němuž se čtenář může vracet kdekoli ve svém soukromí a po chvilkách podle svých možností. Jde o mezitextovost jiného druhu, než jakou má na mysli textologie, když sleduje genezi textu od náčrtů ke znění, jež autor pokládá za optimální, „hotové“, disponované k uveřejnění. Jde také o mezitextovost deklarovanou, ne tu anonymizovanou, skrytou ve vnitřní paměti literatury jako svébytné sféry lidské činnosti a umělecké kultury.⁴

Případ, který představuje *Její pastorkyně* jako „venkovský román“, by byl v Otrubově pojetí jen „napodobeninou, rozmělnující kopií, plagiátem“. Zaujat

⁴ Když svého času uvažoval o mezitextovosti M. Otruba a ptal se po zdrojích její „sémantické energie“, bral v úvahu idealizovanou situaci, která odhlíží od vertikální diferenciacie literární práce a její recepce. Tázal se tehdy po převaze sémantické energie pocházející buď z textu „podmiňujícího“, anebo „podmiňovaného“. Podle toho, zda v procesu intertextuálního navazování a v jeho výsledku dominuje dílo předchozí, inspirující, anebo dílo nové, inspirované, rozlišoval Otruba intertextualitu regresivní a progresivní. Regresivní mezitextualitou rozuměl návaznost na „jinorodé literární dílo, které sám [autor – pozn. J. J.] nenapsal“ (OTRUBA 1994: 239).

pro literární tvorbu prvního řádu (v níž podmiňované překonává a originálně, až k nerozpoznání vstřebává podmiňující), postavil Otruba „rozměňující kopii“ do dehonestujícího světla. Případ G. Preissové nabádá zvažovat smysl a váhu podobných „plagiátů“ v procesech umělecké kultury, která čím dál víc, jak s časem – zvláště od dvacátého století – přibývá médií, žije intermedialními přesahy a adaptacemi. V nich každý zisk je placen – měřeno textem výchozím – nějakou ztrátou kvality spjatou s médiem odlišného druhu, vnášející zato původní text-dílo do nových komunikačních okruhů.

Podle typologie intermediality je románová *Její pastorkyňa* návazností stejnorodou (na jazykový text divadelní hry navazuje jazykový text narativu). Podle množství intermedialních vztahů je návazností totální (román prvotní hru pohltil a přesáhl ji o dlouhou expozici a epilog). Podle geneze jde o návaznost sekundární (divadelní hra z roku 1890 – ale i libreto stejnojmenné opery L. Janáčka o čtrnáct let mladší a scénář filmu z roku 1929 – románů předcházely). Co do kvality intermedialního vztahu se jedná o návaznost manifestní: román se názvem, příběhem, jmény většiny hlavních postav dovolává slavné již a známé divadelní hry (a děl téhož názvu jiného druhu a autorství) téže spisovatelky (NÜNNING 2006: 345–346).

Narativní „rozmělnění“ dramatu, určené k snadné i líbivé četbě, se nemohlo obejít bez důsažných ideově tematických inovací, lákajících k románů i ctitele původní divadelní hry G. Preissové (a Janáčkovy opery, ne-li také filmu), což se osvědčilo. Z románově koncipovaných próz pozdní autorky se ne náhodou nejméně pěti reedic dočkala jedině *Její pastorkyňa*. Úryvky odtud, jak se zdá, se tisknou i v programech, doprovázejících inscenace Janáčkovy opery *Jenůfa – Její pastorkyně*.⁵

Epická šíře, inovativní oproti dramatu, se váže poprvé důsledně k postavě titulní, prokreslované tentokrát po způsobu románů růstu či výchovy od raného dětství po smrt.

Postava

V rozlehlé „expozici“, nově napsané, se dovídáme, že nápadné rysy v tváři i v hrdém jednání Petrony, jediné dcery vesnického rychtáře, ctěného ne pro majetek, ale pro charakterní a uvážlivé jednání, má své předznamenání v nelegitimním původu jejího otce. Ten se narodil jako nepřiznaný syn místního šlechtice. Tuší to obec, „půvabná dědina Bystranka“, vědí o tom členové příslušného šlechtického rodu. Vyznamenají také hbitou rychtářovic Petronku dokonce medailon-

⁵ Doklady takového užití obsahuje bibliografie na stránkách Společnosti Leoše Janáčka ve Švýcarsku, dostupné online: <http://www.leos-janacek.org/nav/navmain.htm>, přístup 4. 3. 2010. Za její obstarání děkuji Ireně Kraitlové. Úryvky z románů doplnil J. A. Pitínský *Její pastorkyňa* podle libreta L. Janáčka v inscenaci hry v Městském divadle ve Zlíně (prem. 19. 3. 1996).

kem s podobiznou muže (jejího dědečka), kterému je podobná.⁶ S „urozeností“ v krvi a v mysli se Petrona straní běžných vesnických zábav a zůstává neprovdaná, dokud ji neokouzlí světácký hýřil, syn ze mlýna. Tento Tomáš Buryja však teprv potom, když mu při porodu dítěte zemře žena, požádá Petronu o ruku. Za manželství s ním pozbyde Petrona všechn majetek, vlastního dítěte se nedočká. Naštěstí jí zbyde „pastorkyňa“, když bouřlivácký muž přijde vlastní vinou o život. O děvče pečuje podle svého mínění vzorně. Bohužel v zajetí představy, že i její schovanka má nárok na výnosný mlýn, usadí tam milou Jenůfku, aniž dohlédne, že se tak dospělé sličné děvče ocitá v těsné blízkosti dvou temperamentních mladíků a tím i erotického pokušení. Když to Kostelnička⁷ díky ironickým poznámkám rychtářky dojde, je už pozdě. Jenůfčino „pochybení“ se pak marně snaží utulat a napravit, vršíc jednu chybu na druhou. Marně spoléhá na to, že zamrzlá voda ztají její hřích. Voda se i v zimě účastní koloběhu života: potřebují ji pradleny, led zase sekají a schraňují pivovary k chlazení piva. V mnohém ohledu moudrá venkovanka až pozdě sezná, že na koloběh žití a na lidské vášně je všechn její rozum krátký. Štěstí dítěte že není s to zajistit žádná matka, byť i vlastní a zámožná (v epizodním příběhu románu se to ukazuje na rychtářce).

Až teprve v oné situaci, kdy Kostelnička odvolává Jenůfku ze mlýna, začíná narativ těsně navazovat na divadelní hru. A potvrdí se, čemu předchází epické vypravování nasvědčovalo: „doplňování“ v charakteristice činí sice titulní postavu románu zřetelnější, ne však psychologicky zajímavější, natož přitažlivější. K zjednodušení hlavní postavy oproti dramatu přispívají i drobné motivické vynechávky. V dialogu románové Kostelničky s rychtářkou se vytratila výtku, že pěstounka dala svou pastorkyni do mlýna potom, co rychtář vymohl Števovi plnoletost (a tím i uplatnění dědických nároků na mlýn). V téže rozepři vypravěčka oproti dramatu uhladila Kostelniččinu sebeobhajobu:

Drama, 1890, s. 15:

„Já pocházím ze spořádaného domu, dostala jsem peníze a šest těžkých formanek za mnou do mužova domu dovezli – a jestli mne můj nebožtík ožebračil – k nikomu jsem si ještě nechodila stýskat. Sama jsem si svoji bídu přetrpěla, pro

⁶ Tento medailonek, dosud pečlivě schraňovaný, vhodí románová Kostelnička před odchodem s rychtářem na soud tajně do ohně. Jako by jí až v tuto chvíli došlo, že nelegitimní původ svých předků ctíla, když utajeným otcem byl šlechtic, zatímco dítě své milé Jenůfky, k němuž se odmítl hlásit otec pokrevní a rodem spřízněný, utratila. K prozření Kostelničky by tak patřilo i přehodnocení jakéhosi kulturního stereotypu, že výjimečné hodnoty v lidu mají své podloží ve vrstvách urozených (převládá v ní naopak plebejská nedůvěra k nim).

⁷ Hlavní postava románu i dramatu nese tutěž přezdívku, motivovanou péčí o místní kostelík, obvykle svěřovanou muži, kostelníkovi. Jde o zdobnělinu neobvyklou, expresivní, tím vhodnější pro literární postavu v příběhu z venkovského prostředí. Zatímco v dramatu je přezdívka povýšena na jméno vlastní (a píše se Kostelnička), ve „venkovském románu“ není označení kostelnička synonymní k jménu vlastnímu (bylo získáno jako přezdívka teprve za nastalého vdovství), nejednou se uplatňuje ve spojení „kostelnička Buryovka“. Zde se budeme při psaní jména řídit dramatem, budeme tedy psát Kostelnička.

živobytí krosnaření se chytla – bar mi to zpočátku těžké přicházelo, obcházet po prodaji jako židovka nějaká...“

Román, 1930, s. 124:

„Já pocházím ze spořádaného stavení zrovna také rychtářského – a jestli mne osud ubral majetku, bez mé viny, nikomu jsem si ještě nepřišla stýskat. – Sama jsem si svou úzkost přetrpěla, pro živobytí krosnaření se chytla – bar mi to s počátku těžko přicházelo, obcházet stavení jako nějaký hladovec.“

Z řeči rozčilené Kostelničky, oponující rychtářce, zmizel takto v románovém zpracování rozhazovačný muž a s ním nevydařené manželství (o něm předtím pojednávala část nově připsaná). V sebeobraně nemluví Petrona o „bídě“, kterou si prošla, ale o „úzkosti“. A snad se zřetelem ke kulturně politické citlivosti, jaké mezitím nabývala otázka židovská, se v závěrečném přirovnání namísto „židovky“ objevilo expresivní slovo s obecnějším významem „hladovec“. Hned v úvodní větě sebeobhajoby se románová Kostelnička představuje románové rychtářce, která ji popichuje, jako osoba jí původem rovná – dcera z rychty.

V demonstrované pasáži, dotýkající se prvního dějství dramatu, vystupovala románová Kostelnička vůči osobám sobě nesympatickým se zjevnou příkrostití, gesta intrikánky v ní naopak vypravěčka smlčela. V další fázi románového textu, přiléhající k druhému jednání dramatu (k jeho šestému výstupu), pronáší Kostelnička stran dítěte a ochrany Jenůfky řeč téměř identickou se svým dramatickým monologem a uvozovací věty jen stručně určují její gesto. Zato dopsaný závěr vypjaté situace napovídá útekem k řece pevné odhodlání, jak s nechtěným dítětem naložit: „Prosekala tam pod vrbou dnes navečer zrovna otvor, aby si mohla nabrat měkké vody na prádlo“ (PREISSOVÁ 1930: 174).

V následující pasáži divadelní hry (je to sedmý výstup druhého dějství) rozrušená Jenůfka, probudivší se z mráкотného spánku a nevidouc matku ani chlapečka, pátrá po tom, co se děje. V úzkosti mluví nejistě a roztěkaně. Její monolog je sice členěn do vět, ale ty jsou „roztrhány“, vzdalovány od sebe pomlčkami a trojtečkami. Teprve za pronášení modlitby Zdravas královno se dramatický monolog zklidňuje, jeho proud je členěn jako v modlitební knížce. Táž situace je v románovém kontextu rozmělněna uvozovacími větami a krátkými odstavci. Tím nabývá sice na přehlednosti, ale ubývá v ní nejistoty a neklidu, psychického napětí. Modlitba pak je v románu – proti logice epické šířky – zkrácena o celý závěr. (V dramatu na s. 42 pronáší Jenůfa vrcholnou prosbu, kterou román vypustil: „...a Ježíše, který jest pozeňnaný plod života tvého, nám po tomto putování ukaž – ó milostivá, ó přívětivá, ó přesladvá Panno Maria!“)

Podobná zjednodušení a „zřehlednění“ vyznačují román jako celek. V jednání jeho postav je oproti dramatu oslabena bezradnost, afekt, spontánnost, iracionalita. Členění narativu do krátkých nečíslovaných částí (pomocí hvězdiček nebo pomlček) a do drobných odstavců nabízí letmé čtení. Uvozovací řeči servírují návod na jednoznačné rozumění tomu, co postavy zamýšlejí. K snadnému čtení přispívá – v porovnání s dramatem – i omezení hovorových a nářečních prvků.

Nahrazují je výrazy neutrálně spisovné: *slabinko* – slabounko, *dočkaj* – dočkej, *včil* – teď, *moja* – moje, *nedoved povědět* – nedovedl povědít. Úpravy směrem k spisovnosti korunují v románu časté infinitivy na -ti, a to nejen v řeči vševědoucího vypravěče. Jaký úbytek expresivity to znamená, vycítíme z poslední reakce Karolky prchající před Števou. V závěru dramatu vykřikuje: „*Pojďme dom – pojďme dom!*“ V románu tato postava, rušící stejně jako v divadelní hře sjednanou svatbu se Števou, provolává: „*Pojďme domů – pojďme domů!*“

Podle teorie fikčních světů jsou literární postavy „ze své podstaty neúplné, protože jsou utvářeny konečnými příběhy, které mohou zachytit jen některé rysy jejich existence. Navíc neexistují žádné empirické či kognitivní procedury, kterými bychom mezery, které tyto mentální konstrukty obsahují, mohli zaplnit“ (FOŘT 2008: 97).⁸

Ve „venkovském románu“ *Její pastorkyňa* se tvůrkyně dramatu, jež se mezitím stalo proslulým, chopila možnosti „dourčit“ u titulní postavy, co divadelní hra neurčovala, apelujíc na představitost a úsudek diváků, anebo co v potřebě dramatického spádu vykazovala do sféry mezer. (Víme například z dopisů, jak G. Preissové záleželo na tom, aby Kostelníčka při prvním uvedení hry v pražském Národním divadle vystavila nežádoucí dítě smrti v náhlém afektu, nepřipravena ničím předem na ten akt, jednajíc v návalu hrůzy před hanbou a ponížením, jaké hrozilo Jenůfce jako matce nemanželského dítěte a jí jako její pěstounce.) – Také tehdy kladla důraz na přitlumená, nepatetická gesta Jenůfy při loučení s nevlastní matkou, která jí připravila o dítě a vystavuje ji pomluvám a zkouškám nejtěžším. O čtyřicet roků později se G. Preissová sama chopila možnosti oblast v dramatu „podurčenou“ a oblast „mezer“ u titulní postavy příběhu i v těchto situacích zmenšit.

„Mezery“ vznikající v literárních dílech zvažují teoretikové fikčních světů v rozměru jednoho díla a autora, který se k látce v prvním díle použité již nevrací. Nezohledňují návraty autora k téže látce v odlišném čase,⁹ druhu či žánru (natož k intermediální návaznosti, jaké představuje například film na motivy dramatu, který třeba některé mezery z „předlohy“ sice doplní, zato jiné svými prostředky stvoří). Dokud autor fikčního světa v podobě jednoho díla žije, může se i po desetiletích rozhodnout, že svou starší fikci (třeba ve formě dramatu) vystaví konkurenci tím, že ji doplní fikcí epickou, jak učinila G. Preissová. Samozřejmě

⁸ Tato teorie samozřejmě nepočítá s verifikací literární postavy podle „skutečnosti“, jak se svého času pokoušeli obránci divadelních her G. Preissové (F. Roháček v *Nivě* 1891), později i sama autorka (s argumentací odlišnou). Poukazy k tomu, že „problematické“ osoby v prvních dvou divadelních hrách měly své předobrazy v životě, autorce známém, hodlal redaktor *Nivy* spisovatelku bránit před nařčením z programního naturalismu s jeho zalíbením v temných stránkách bytí, naopak chválil její nebojácný smysl pro pravdu života.

⁹ V knížce o vzniku a ohlasu nové kroniky *U nás* jsem zjistila, že v první knize pojednal autor téma pašeráků s krajní zdrženlivostí, málem s odsudkem. Když mu pak poslal Celestýn Bydelský svou rukopisnou *Pašerovu zповěd'*, opírající se o vlastní letité zkušenosti v tomto „řemesle“, rozepsal se Jirásek o pašerácích ve čtvrté knize nové kroniky s takovou sympatií a pronikavostí, že byl za kapitoly této látky věnované pochválen snad od všech jinak zdrženlivých recenzentů poslední knihy tohoto díla (JANÁČKOVÁ 1980).

má i její „venkovský román“ *Její pastorkyňa* své (další – jiné) nedourčenosti a své mezery. Pro naivního čtenáře však znamená doplnění slavné divadelní hry, a za pravost tohoto doplnění ručí podle téhož nekritického čtenáře jeho původce, spisovatel (který, zdá se, konečně vypsál, co věděl již jako tvůrce dramatu, ale tenkrát to smlčel). Že nové „doplnění“ dávný příběh rozmělnuje, titulní hrdinku zplošťuje, může zběžnému čtení unikat a dokonce i vyhovovat. V porovnání s dramatem přibýlo totiž v románu vnějšího světa a hlavně děje, naivnímu čtenáři nad jiné milého.

Vnější svět a děj

Rodištěm hlavní postavy románu a jeho základním dějištěm je „půvabná dědina“ Bystranka: má pustnoucí zámek na návrší, pod ním v údolí mlýn, na protějším obvodu vesnice „velkou Slomkovu chalupu“, v „půlkruhu kaštanových stromů vyhlížející trochu „zpanštěle““. Chalupník Slomek, vážený rychtář, má dvě dcery. První se provdá za pojezdného, přijme za svůj jazyk němčinu a navždy se vzdálí mimo svět mladší dcery Petrony, budoucí rázovité Kostelničky. Po jediné návštěvě tohoto chytrého děvčete u zámeckého panstva se „zámek“ připomíná už jen reminiscencemi. (Závažnosti pro titulní postavu mu v románu dodá až gesto zatracení, jímž se macecha vystavená soudu vyrovná s medailonkem svého tušeného šlechtického předka. Snad i v něm měla jeden svůj původ nadřazenost, s jakou se Kostelnička chovala k lidem ve svém okolí a kterou jí mnozí – výslovně Števa – vyčítá jako vlastnost pro sebe odpudivou.)

Byť je vnější svět v podobě jedné vesnice evokován jen nhrubo či jen šablonovitě, celý děj v románě spoluurčuje: lidé na vsi na sebe navzájem hodně pamatují a jako společenství sdílejí vůči sobě přísná měřítká hraničící s předsudky. Kostelnička, působící dost všeobecně dojemem moudré ženy, se bojí odsouzení Jenůfky i sebe pro nemanželské dítě do té míry, že spáchá zločin. Krutou shodou náhod vyjde vražda najevo v okamžiku, kdy má „moudrá pěstounka“ dát svatební požehnání Jenůfě a Lacovi (jímž namluvila, že chlapec zemřel a ona že ho řádně pohřbila) – tedy před očima svatebčanů – i davu lidí z vesnice shluklého pod dojemem zprávy, že se našlo pod ledem mrtvé dítě – davu odhodlaného hříšnice kamenovat. – Nový život může dvojice Jenůfy s Lacem započít jedině daleko od Bystranky, kde je nikdo nebude znát. „Svoje“ vesnice je pro všechny postavy příběhu prostředím limitujícím. Je jistotou pro „spořádané“, zato neváhá s prokletím hříšníků – zcela v duchu venkovského románu jako strážce mravního řádu.

Čas, plynoucí jinak na vesnici jakoby v kruzích, prozrazuje i v románové *Její pastorkyni* svůj historický rozměr: jednak existenci vojenské služby, jednak početím dítěte a jeho narozením. A protože chlapeček přišel na svět o Vánocích (v čase, kdy si křesťané připomínají narození Ježíše Krista jako příslib ochrany lidí a všeho lidského na zemi), příběh vrcholí v předjaří. (Odehraje se tedy v průběhu necelého roku, ve hře jsou časové fáze určeny v režijních poznámkách, kdežto v románě po epickém způsobu.)

Oproti dramatu má román o jeden fenomén historického času víc: je jím v čase ustupující autorita feudálního rodu a jeho napřed živoucího, pak už jen chátrajícího zámku.

S vnějším světem přibylo v románu také děje, i když dominantní postavení zaujímá v epické tkáni *Její pastorkyně* postava. Mezi postavou a dějem panují paradoxní vztahy, konstatuje dnešní teoretik (FOŘT 2008: 82). Estetik z generace lumírovců Josef Durdík ony paradoxní vztahy formuloval takto: „Postava je provoditelem děje, děj průkazem postavy. Někdy spadá váha na děj; on zajímá, napíná, budí pozornost, zvědavost a unáší nás pěkným postupem svým [...] jako by děj byl primární, ony sekundární, jako by děj si zjednával postavy. Jindy naopak; postavy jsou prius, poutají mysl, a děj sám jako by byl nutným důsledkem jich. Obojí jest zdání; jako z děje neplynou postavy, tak ani z postav děje: vždy musí se přidružit okolnosti, popud zevnější“ (citováno dle FOŘT 2008: 81–82).

Okolnosti jsou v románové *Její pastorkyni* (podobně jako v dramatu) zevnější vzhledem k hlavní postavě a k jejím záměrům. Vyplývají z aktivit jiných postav v jejím okolí, s nimiž postava titulní ve svém jednání nepočítala: jinak, než předpokládala, se choval Laca, jinak Števa – a hlavně její milovaná Jenůfka. Mrtvolku dítěte přimrzlého k ledu našli při ledování ledaři, lidé všem aktérům příběhu docela cizí. Že nečekaný nález příběhne oznámit pastucha Jano, zpočátku Jenůfčin vděčný „žák“, patří také k ironii osudu (k ekonomii dramatu a k pointování příběhu).

Změny okolností v dramatu ohlašuje jeho tvůrce dělením na číslovaná dějství a výstupy. Autorka venkovského románu *Její pastorkyňa* vyznačuje změny okolností, nesoucích příběh, článkováním textu na nestejně dlouhé fáze oddělované větší pauzou a (nečíslovanou) hvězdičkou. (V jiných vydáních se tak děje podobně přitlumeným znakem.) V nově připsané první půlce románu jsou tyto textové fáze až na první hodně krátké, zaujímají okolo dvou až šesti stran. – Zato pak v druhé polovině románu rozepisující prvotní divadelní hru jsou učlankovány do fází poměrně dlouhých. Hned románová část přiléhající k prvnímu jednání divadelní hry je fází nejdelší v tomto narativu vůbec: zaujímá třiačtyřicet stran. Část porovnatelná s druhým dějstvím dramatu se v románové kompozici dělí do tří fází po deseti až dvaceti stranách. Konečně závěrečná část románu, blízká třetímu dějství divadelní hry, zaujímá jedinou fázi o třiadvacíti stránkách. Přidaný epilog má něco přes stránku – krátkost patří k pravidlům epilogu a k jeho účinkům.

Rozuzlení tragédie a epilog románu

Drama *Její pastorkyňa* – stejně i operní libreto – má konec otevřený: Kostelníčku odvádí rychtář na soud, na scéně zbyde jenom Jenůfka a Laca a mezi touto dvojicí, jejíž zchystaná svatba se odkládá, dojde k jedinečnému vyznání lásky. Na jiném místě jsme zjistili, jak si autorka na tomto otevřeném konci zakládala jako na svém kroku k moderní tragédii, kdy své hříchy všichni účastníci drama-

tického konfliktu přežijí a musí odčinit dalším žitím (v té souvislosti konstatovala, že při první *Gazdině robě* ještě ustoupila tlaku konvence, vystavila svou hrdinku sebevraždě, ale podruhé že už to neudělá). „Venkovský román“ G. Preissové se od dramatu liší dvěma nevelkými, o to podstatnějšími doplňky. V tom prvním si Kostelnička vyžadá od rychtáře, který ji odvádí, chvílku poshování, aby uvedla do pořádku cosi ve své jizbě. Tam medailonek s portrétem svého šlechtického předka vystaví ohni, svou závěť s modlitební knížkou, památkou na své dětství, pak předá Jenůfce. Tato vsuvka v románě symbolicky uzavírá napětí mezi pýchou a pokorou titulní postavy. Někdy pyšná Petrona se dává na pokání, začíná myslet na svou schovanku podstatněji než vzornou výbavou – dědičným odkazem. Obdivovatelka urozených končí jejich zatracením.

Nesrovnatelně větší dosah pro román předurčený k masovému čtenářskému úspěchu má druhý textový doplněk, odsazený od předchozího vyprávění jako epilog. K funkcím epilogu patří zhodnotit příběh, který předcházel, a jeho protagonisty z časového odstupu a na změněném místě. V daném případě čtenáři nabízí útěchu nad tím, jak se postavy vyrovnaly s prožitými hříchy a trestem. Tak se v epilogu dovídáme, že se Petrona chovala u soudu pokorně a zdrženlivě a byla jí na přímluvu poroty vyměřena jen dvě léta vězení. Jenůfa a Laca jí do vězení psali a navštěvovali ji, „a když vyšla ze žalářních zdí, čekali ji s oddaností před vraty, aby si ji bezpečně sami odvezli tam daleko, v nový, že prý pěkný a obživně přejný domov“ (PREISSOVÁ 1930: 211–212).

V tomto epilogu je Kostelnička celá pozměněná: pokorná a trpělivá. Jen radost z prvního očekávaného dítěte Jenůfky s Lacou není s to sdílet. Zemře před jeho narozením. „Drobnému Lacovi“ zato pohádku „o zbojníku Janovi z tvrdých skal, který nakonec, láskou zkrotlý, se octl v čistém hospodářství a krásné zahradě“, povídá „staručká tetka Slomčina“ (a nikdo ji neokřikuje).¹⁰

Na konci románu tak vypravěčka ladí čtenáře na víru v dobré síly života, který i největším hříšníkům skýtá po trestu odpuštění, lidi spravedlivé pak vede od strastí k radosti. Čtenář ukončující postupné čtení a vystavený v tu chvíli tím příkřeji živelnosti žití si potřebuje z četby odnášet naději, že podobně dobře jako hrdinové románu dopadne v nejrůznějších zkouškách také sám. Mimo jiné tato naděje, plynoucí z dočteného, ho naláká, aby co nejdříve sáhl k dalšímu čtení podobného druhu. Kniha, v níž právě dočetl venkovský román *Její pastorkyňa*, ho k tomu přímo vyzývá: zhruba třetinovým rozsahem doplňuje svazek s *Její pastorkyňou* (aniž by to bylo kdekoli v tiráži nebo obsahu uvedeno) delší povídka nazvaná *Myška na skrání*.

Málokterá bibliografie prací G. Preissové vede tento titul v patnosti.¹¹ Přitom jde o pendant „k venkovskému románu“ *Její pastorkyňa* s látkou ze soudobého

¹⁰ Když tatáž osoba před lety vyprávěla pohádky Jenůfce, Petrona ji okřikovala: „Ať si jen ta moje pastorkyně nekládá do víry takové vymyšlené případy. Ať raději ví, že každý člověk si musí pomoci sám svým rozumem a příčinností, a že se nemá na nikoho a obzvláště ne na žádné zdání spoléhat“ (PREISSOVÁ 1930: 75–76).

¹¹ A. Závodský ve své monografii z roku 1962 ho uvádí zkomoleně – *Myška na stráni* – v rubrice Významnější prózy a články G. P., které autorka nezařadila do knih a o nichž nebyla zmín-

podnikatelského světa. Nečekané dítě se tentokrát objeví v rodině zámožného podnikatele a respektovaného finančníka Jana Harase, který má zvláštní znamení na skrání, připomínající myšku. Boháč se právě radikálně odvrací od své povrchní rozmařilé ženy (připomíná krasavice pojednávané v monografii M. Rakušánové *Bytosti odnikud* – RAKUŠANOVÁ 2008). Jí a také jí vychovaným dvěma povrchním rozmařilým synům chce podnikatel Haras stanovit jakousi penzi, než zbytek svého jmění rozdá mezi chudinu na Podkarpatské Rusi (přípravy na to již probíhají). Do takto chystané likvidace nashromážděného jmění a prosperujícího podniku, pro který starý smutný muž nemá pokračovatele, vpadne nečekaně žena z lidu, s kterou jeden Harasův syn má chlapce, ale jeho i matku (s níž tajně uzavřel sňatek) odbyl finančním dárkem a kamsi zmizel. Snacha, o níž neměl dotud tušení, zaimponuje boháči Harasovi tím, že odmítne jeho finanční odbytné, odhodlaná jít raději i s chlapečkem žebrotou. Zvláštní znamení na chlapcově skrání podobající se myšce přesvědčí Jana Harase, že má dědice. Šťastný tímto nálezem odkazuje všechno své jmění a podnik tomuto vnukovi a stačí potřebný odkaz napsat, než mu pero navždy vypadne z rukou.

Navýsost šťastné ukončení románové *Její pastorkyně* bylo tedy doplněno (ne-li autorkou, snad s jejím souhlasem) ještě kýčovitě povzbudivou historií ze současnosti, v níž utajené vnuče, v kterém pozná svého dědice, přímo pohádkově obšťastní stárnoucího podnikatele, a vnese happyend do příběhu rodinného a podnikatelského rozvratu. Chlapec s matkou z chudého prostředí se stávají nadějí pro podnik odsouzený k zániku, pro rodinné jmění a rodinnou čest. – Podle tohoto doplňku se někdejší kruté předsudky vůči nechtěným dětem u podnikatelských kruhů „dneška“ nejen vymýtily, ale změnily se v pravý opak.

Při pozdějších reedicích se románová *Její pastorkyňa* vydávala zbavená toho prvotního přívažku. Textologická a vykladačská péče se jí věnovala až za pěstování kulturního dědictví od let padesátých. Tenkrát zase autoři doslovů (Růženu Grebeníčkovou nevyjímaje) víceméně ztotožňovali autorčinu románovou parafrázi s velkým realistickým dramatem téhož názvu, a tím pozdní variaci a její autorku idealizovali (GREBENÍČKOVÁ 1956).

Jen právní expert zabývající se dlouhodobě „právní stránkou odkazu L. Janáčka“ se o románové parafrázi *Její pastorkyně* vyjádřil kriticky: „Tato novela je prostě o ‚něčem jiném‘ a dovršuje happy end: Kostelnička, která byla odsouzena na 2 roky do vězení [...] Doplněným a změněným výpovědím Preissové je prostě nutno upřít věrohodnost – v reálném procesu by si byla svědkyně (míni tím autorku – J. J.) touto výpovědí vysloužila trestní stíhání, takto jen využila tvůrčí svobody“ (KLOS 1989: 28).

ka v textu monografie – ZÁVODSKÝ 1962: 275–276. Byla koneckonců autorkou této prózy G. Preissová? Její jméno podle titulního listu knihy z roku 1930 vztahujeme k *Její pastorkyni*. Autorství Myšky na skrání není v tomto prvním vydání románové *Její pastorkyně* vepsáno žádným obvyklým způsobem. Podle bibliografie A. Závodského prózu zkomoleného názvu otiskla G. Preissová ve *Zlaté Praze* 1926, ale tam se mi ji nepodařilo najít. Myšku na skrání neeviduje *Retrospektivní bibliografie české literatury 1775–1945*, bibliografie ÚČL AV ČR.

„Model rozsudku nad Kostelničkou, který nebyl nikdy vynesen“ (ani v divadelní hře, ani v operním libretu) by se podle R. Klose musel opírat „o rakouský trestní zákon z roku 1852 (který platil ještě dlouho do 20. století)“. Rozsudek mohla zmírnit porota (obnovená rokem 1873). Nicméně: „Rozhodnutí o trestu je předurčeno kvalifikací činu a ta je z dramatu i libreta nepochybná: úmyslné usmrcení lidské bytosti, tedy vražda prostá (tj. nezůstalo při pouhém pokusu a nešlo o vraždu tzv. kvalifikovanou, jako by byla úkladná, loupežná atd.). Prostá vražda se trestala podle § 136 tr. zák. pouze smrtí.“

Když vypočítal, jaké polehčující okolnosti mohly být vzaty v úvahu, Klos shrnoval: „[...] zjevná vina prostou vraždou, řada okolností polehčuje, zákon byl však (a ještě dlouho, až do československé novelizace v r. 1934, zůstal) tvrdý a soudu nedal jinou možnost než trest smrti provazem.“ Zmírnit trest bylo možné po složitých procedurách nebo „udělením milosti od rakouského císaře“. „I tehdy by ovšem šlo těžko o trest nižší než nějakých 10 až 15 let těžkého žaláře (přítom dnešní podmíněně propuštění pro dobré chování zákon neznal)“¹² (KLOS 1989: 30).

Vyměřený dvouletý trest pro Kostelničku v románové *Její pastorkyni* z roku 1930 sotva mohl právní expert chápat jinak než jako příznak celkové pokleslosti této prózy.

„Filmový román“?

První filmové zpracování *Její pastorkyně* v režii R. Měšťáka rozšířilo ve srovnání s divadelní hrou G. Preissové obraz venkovského prostředí o několik úvodních žánrových scén, uvolnilo vztah adoptivní dcery a její pěstounky (ujala se Jenůfky jako cizího opuštěného sirotka). Osu dramatického děje němý film respektoval včetně jeho rozuzlení. Dvě hlavní ženské postavy prezentoval v dvojím žánrovém klíči. Kostelnička (hrála ji G. Horvátová, známá z opery) je pojednána v klíči baladickém: od počáteční sebejistoty spěje k tajemné hrůznosti, prožije pokání, čeká ji trest. Jenůfka ve filmu připomíná hrdinku sentimentálního příběhu o zrazené lásce, končící nadějí na šťastné manželství.

Tvůrci filmu vzdali navíc hold autorce: *Její pastorkyni* v nové řeči filmu (zatím ještě němého) předeslali medailon představující G. Preissovou jako půvabnou městy elegantní dámu a zdůraznili, že české umělecké kultuře objevila Moravské Slovácko. Nechali dokonce zaznít vyznání jejím hlasem, a tím stvořili první filmový dokument o autorce. (Představili také L. Janáčka jako tvůrce opery.)

Dost důvodů k tomu, aby se produktivní vypravěčka pustila do jakési nepřímé soutěže s filmem. (A třeba přitom zužitkovala i některé podněty, které v jednání

¹² Některé nejnovější souhrnné studie týkající se svobodných matek a jejich dětí dokládají značnou váhu polehčujících okolností při souzení přečinů toho druhu, ovšem závažnost problému potvrzují (HALÍŘOVÁ 2007). Podobně dokládá ve větší časové šíři VII. kapitola nazvaná *Ženy na okraji* v části *Nemanželská matka* in LENDEROVÁ – KOPIČKOVÁ – BUREŠOVÁ – MAUR 2009.

s tvůrci filmu nadhodila jako látkové inovace, jimiž by se nové médium představilo ne jako pouhý „inscenátor“ známé již divadelní hry, ale jako médium novátorské?) O pravděpodobných jednáních, která mezi filmaři a spisovatelkou *Její pastorkyňe* proběhla, zatím nic nevíme. O „filmovém románu“ je známo víc, existence „románu“, který rozličnými způsoby provázel oblíbené filmy, žil z jejich popularity a sloužil jí, je doložena mnohonásobně. Zde se složitě větveného a fungujícího žánru dotkneme jen jednou asociací.¹³

Na rozdíl od Řezáčova spisovatele z románu *Rozhraní*, který filmové románky psal pod pseudonymem, G. Preissová své románové rozvedení vlastního dramatu (a nepřímě i na ně navazujícího Janáčkovy libreta a scénáře Měšťákova němého filmu) podepsala svým jménem a vydala je hned napoprvé v zavedené románové knižnici. Návaznost na film byla v daném případě jen situační a časová. Autorka i její nakladatel však na tomto souběhu mohli jen získávat (ne-li přímo vydělat). Stárnoucí spisovatelka přibližující se k sedmdesátce potvrzovala svou kreativitu a odvahu vnést své rané arcidílo pro divadlo do proudů populární četby. K intermediálním transpozicím jiných svých současníků přidat transpozici vlastní.

Prameny a literatura

PREISSOVÁ, Gabriela

1891 *Její pastorkyňa. Drama z venkovského života moravského o třech jednáních*; Repertoire českých divadel XXIV (Praha: F. Šimáček)

1930 *Její pastorkyňa. Venkovský román*; Kniha všem, sv. 30 (Praha: V. Orel)

FOŘT, Bohumil

2008 *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání* (Praha: ÚČL AV ČR)

GREBENÍČKOVÁ, Růžena

1956 „Doslov“, in Gabriela Preissová: *Její pastorkyňa*; Národní klasikové, sv. 23, ed. S. Utěšený (Praha: Mladá fronta), s. 139–143

HALÍŘOVÁ, Martina

2007 „Reflexe svobodné matky ve společnosti“, in *Reflexe a sebereflexe ženy v české národní elitě 2. pol. 19. století* (Praha: Scriptorium), s. 83–86

¹³ V románové fikci V. Řezáče o spisovateli, který se připravuje na stvoření originálního románu, figuruje „filmový román“ jako příležitost vydělávat si na živobytí snadným psaním při riskantní náročné tvorbě. „Filmový román“ se podle zmíněné fikce psal na objednávku obrázkového časopisu. Zručný vypravěč rozvedl příběh právě promítaného úspěšného filmu tak, aby jeho napínavý děj nabyl na přehlednosti pro každého, a tím mu prodloužil zážitek z biografu. Autor podle Řezáčova *Rozhraní* (1944) dostal za „filmový román“ 1000 korun na ruku, sotva ho časopis otiskl, a mohl se ucházet o další podobný přivýdělek. Dočkal se navíc přímého uznání milovníka „biásků“: Znamý trafikant si u Řezáče chválí román *Muž ve stínu*, který právě dočetl ve svém časopisu: „To je ten filmovej román na dvanáctý stránce. Viděl jsem to ve Schnellovce v biásku. Prima napínák. A musím říct, že ten, co tady vo tom psal, to znamenitě vystih. V tom biásku to bylo trochu překotný a všelicos našinci uniklo. Ale tady ten váš pan kolega to pěkně dotáh, takže teď je mi všechno jasný“ (ŘEZÁČ 1950: 254).

HOMOLÁČ, Jiří

1996 *Intertextovost a utváření smyslu v textu* (Praha: Karolinum)

JANÁČKOVÁ, Jaroslava

1980 *Živé prameny. Vznik Jiráskovy nové kroniky U nás* (Hradec Králové: Kruh)

KLOS, Richard

1989 „Rozsudek nad Kostelničkou“, *Opus musicum*, s. 28–30

KNEIDL, Pravoslav

1990 „Čeští nakladatelé 2. poloviny 19. století“, in M. Bohatcová a kol.: *Česká kniha v proměnách staletí* (Praha: Panorama), s. 385–388

LENDEROVÁ, Milena, KOPIČKOVÁ, Božena, BUREŠOVÁ, Jana, MAUR, Eduard (eds.)

2009 *Žena v českých zemích od středověku do 20. století* (Praha: NLN)

NÜNNING, Ansgar (ed.)

2006 „Intermedialita“, in *Lexikon teorie literatury a kultury*; red. J. Trávníček, J. Holý (Brno: Host), s. 345–346

OTRUBA, Mojmir

1994 „Sémantika a axiologie mezitextovosti“, in *Znaky a hodnoty* (Praha: Český spisovatel), s. 227–248

RAKUŠANOVÁ, Marie

2008 *Bytosti odnikud. Metamorfózy akademických principů v malbě 1. poloviny 20. století v Čechách* (Praha: Academia)

ŘEZÁČ, Václav

1950 *Rozhraní* (Praha: Družstevní práce)

ZACH, Aleš

2007–2010 *Slovník českých nakladatelství 1849–1949*, dostupné on-line: www.slovník-nakladatelství.cz (přístup 24. 6. 2010)

