

JIŘÍ HOLÝ
Praha

DER TSCHECHISCHE UTOPISCHE ROMAN DER ZWISCHENKRIEGSZEIT UND *PALE PARYŽ* VON BRUNO JASIEŃSKI

Die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg war in der tschechischen Literatur von einem Aufschwung der Lyrik und Publizistik geprägt. Eben diese Gattungen waren imstande, die einschneidenden, durch den Krieg bewirkten Wandlungen rasch zu reflektieren, und die neuen ästhetischen Weltmodelle zu verbalisieren. Auch im Bereich des Romans ist der Einfluß der metaphorreichen Lyrik (Vladislav Vančura, Jaroslav Durych) und der reportagehaften Publizistik (Karel Čapek, Jan Weiss) zu bemerken. Allgemein gesehen rückt das Proklamative, Ideologische und Zukunftsweisende in den Vordergrund. Das Subjekt und sein Ideenstandpunkt spielen in den 20. Jahren eine neue, für den Sinn des Kunstwerks grundlegende Rolle. Ein solcher Paradigmenwechsel ist im Schaffen verschiedenartiger Prosaker festzustellen, wie bei dem traditionellen, "integralen" Katholiken Jaroslav Durych, dem toleranten Katholiken Jan Čep, dem liberalen Humanisten Karel Čapek, dem avantgardistischen Kommunisten Vladislav Vančura und bei dem intoleranten Kommunisten Ivan Olbracht.

Aus dieser ästhetisch-ideellen Konstellation entstanden unter anderem eine Vielzahl von Prosawerken mit utopischen Stoffen. Bis zum Ersten Weltkrieg spielte die Utopie in der tschechischen Literatur nur eine geringfügige Rolle. Ihre zwei Vertreter sind dabei für beide Utopiearten charakteristisch: einerseits Jakub Arbes, andererseits Svatopluk Čech. *Newtonův mozek* (1877, *Newtons Gehirn*) von Arbes stützt sich auf eine scheinbar unwirkliche, rein phantastische, zuletzt aber doch rationell begründete Idee (Zeitmaschine); der Autor führt im Geiste von E. A. Poe ein phantastisches Element ein, um die Lesespannung zu erhöhen, bis sich am Schluß das Übernatürliche als natürlich erklärbares Konstru-

ktion erweist (Janáčková 1975). Dagegen verfaßt Čech im eigentlichen Sinne eine satirische Allegorie in Anlehnung an J. Swift: der biedere Titelheld seiner Dilogie *Pravý výlet pana Broučka do Měsíce* (1888, *Ein richtiger Ausflug von Herrn Brouček zum Mond*) und *Nový epochální výlet pana Broučka, tentokrát do 15. století* (1889, *Neuer epochaler Ausflug von Herrn Brouček, diesmal ins 15. Jahrhundert*), wandert durch einen anderen Raum (Mond) bzw. eine andere Zeit (Hussitenkriege im 15. Jh.), um seine spießbürgerliche Stumpfsinnigkeit und Feigheit entlarven zu können.

Zwischen diesen beiden Polen, dem phantastischen Realismus und der Zeitsatire, pendelt auch der tschechische Utopieroman der Zwischenkriegszeit. Zu den Utopien vom Schlage Broučeks Ausflügen gehört *Velkovýroba ctnosti* (1922, *Großproduktion der Tugend*) des frühzeitig verstorbenen Satirikers Jiří Haussmann. Hier wird ein fiktiver Inselstaat namens Utopie geschildert, wo eine bisher unbekannte Energie entdeckt wurde: diese zerstört den menschlichen Egoismus und ersetzt ihn durch die selbstlose Nächstenliebe. Die kapitalistische Serienerzeugung dieser Energie und ihre Nebenwirkung führen zum vollkommenen Gegensatz – dem Zuwachs an roher Gewalt und Haß, es kommt zum Bürgerkrieg zwischen Süd und Nord und schließlich zum allgemeinen Zerfall. Der Roman verspottet das öffentliche Leben der alten k. und k. Monarchie mit ihrer bornierten Kriegspropaganda, als auch der neuen tschechoslowakischen Republik; die psychologische Novelle und der Detektivroman werden persiflierend ausgebeutet (Neff 1981: 139 ff.) sowie verschiedenste "Dokumente" (Zeitungsnachrichten, Briefe, Militärberichte) zitiert.

Auf dem ähnlichen Prinzip der umwälzenden Erfindung beruht die utopische Idee des Romans *Továrna na Absolutno* (1922, *Fabrik des Absoluten*) von Karel Čapek. Hier wird der "Karburator" erfunden, der die Materie völlig zerlegt, die riesige Atomkraft ausnützt (als Anregung diente Čapek die Nachricht von der Atomspaltung durch Rutherford) und auf diese Weise unglaublich billige Energie produzieren kann. Dies bewirkt eine weltweite technische Revolution, und bald sind alle Länder von Karburatoren überschwemmt. Doch bei der Materiezerlegung wird zugleich das Absolute, die "göttliche Substanz", "Gott in chemisch reiner Form" als Nebenprodukt freigelegt. (Der Verfasser, nicht nur naturwissenschaftlich, sondern auch philosophisch ausgebildet, weist hier u.a. auf Leibnitz hin und dessen Monadenlehre, wonach die Materie sich aus den Monaden, geistigen Punkten mit göttlicher Substanz, zusammensetzt.) Das Absolute ruft allgemeines heftiges religiöses Fieber verschiedenster Art hervor, das sehr rasch zu Intoleranz, gegenseitigen

Zusammenstößen und Kämpfen führt. Ergebnis ist ein katastrophaler Weltkrieg, nach dem nur 13 letzte Soldaten am Leben bleiben. Am Ende des Romans treffen sich die Protagonisten im Gasthaus bei Bier, Leberwurst und Kraut und kommen zur Ansicht, daß "jeder an seinen vorzüglichen Hergott glaubt, aber nicht an den anderen Menschen. (...) Die Menschen sollen vorerst an die Menschen glauben" (Čapek 1982: 168).

Karel Čapek experimentiert in *Továrna na Absolutno* mit der Romanform. Es fehlt hier an den traditionellen Romanzeichen wie z.B. dem Haupthelden und seiner durchlaufenden und abgeschlossenen Geschichte usw. Der Autor "springt" von Situation zu Situation, von Gestalt zu Gestalt; die Position des traditionellen Erzählers wird aufgegeben, bzw. von den anonymen "Pressenachrichten" substituiert. Die Montage- und Feuilletonform ermöglicht es, ein breites Register Parodie-, Ironie- und Humorverfahren zu entfalten. Es werden die politischen Parteien, die nationalistisch konservative, wie auch die kommunistische lächerlich gemacht; die gewissenlose Geldgier des Kapitals bloßgestellt; die Kirche ironisiert (Kanonisierung des Absoluten kurz nachdem man es als Teufelswerk geißelte), die Journalistik und ihre Sprache karikiert (vgl. Mukařovský 1982: 701-702).

Do jedenácti hodin večer došly do redakce Lidových novin tyto telefonické zprávy:

"ČTK. Z Mnichova, 12. t. m. Dle WTB došlo včera v Augsburgu ke krvavým demonstracím. Sedmdesát protestantů zabito. Demonstrace pokračují".

"ČTK. Z Berlína, 12. t. m. Úředně se sděluje, že počet zabitých a raněných v Augsburgu nepřesahuje dvanáct. Policie udržuje klid."

"Zvl. zpr. Z Lugana, 12. t. m. Podle bezpečných informací počet obětí v Augsburgu překročil už pět tisíc. Železniční doprava na sever zastavena. Bavorské ministerstvo zasedá v permanenci. Německý císař přerušil hony a vrací se do Berlína."

"ČTK. Reuter, 12. t. m. Dnes o 3. hod. ráno vyhlásila bavorská vláda Prusku svatou válku". (Čapek 1982: 131)

Bis 11 Uhr abends erhielt die Redaktion der "Volkszeitung" folgende telephonische Nachrichten:

"Tsch. P.B. Aus München, 12. d. M. Nach der W.T.B. kam es gestern in Augsburg zu blutigen Demonstrationen. Siebzig Protestanten getötet. Die Demonstration schreitet fort".

"Tsch. P.B. Aus Berlin, 12. d. M.. Es wird amtlich mitgeteilt, daß die

Anzahl der in Augsburg Getöteten und Verwundeten nicht mehr als zwölf überschreitet. Die Polizei hält die Ruhe aufrecht”.

“Or. Ber. Aus Lugano, 12. d. M. Aus verlässlicher Quelle erfahren wir, daß die Zahl der Opfer in Augsburg mehr als fünftausend beträgt. Der Eisenbahnverkehr im Norden ist eingestellt. Das bayerische Ministerium tagt permanent. Der deutsche Kaiser hat die Jagden unterbrochen und kehrt nach Berlin zurück”.

“Tsch. P.B. Reuter, 12. d. M. Heute 3 Uhr morgens erklärte die bayerische Regierung Preußen den heiligen Krieg”. (Čapek 1990: 134)

Továrna na Absolutno stellt allerdings nur einen aus der ganzen Skala der phantastisch-utopischen Texte in Čapeks Schaffen dar. Zu den wichtigsten davon gehören die Romane *Krakatit* (1924, *Krakatit*) und *Válka s Mloky* (1936, *Krieg mit den Molchen*), die Dramen *RUR* (1920, *RUR*) und *Bílá nemoc* (1937, *Weißer Krankheit*). Alle diese Werke wiederholen im großen und ganzen das gleiche Leitthema. Čapeks utopische Visionen stützen sich immer auf eine umstürzende Erfindung event. Erscheinung, die das Leben der Menschen tiefgreifend verändert und schließlich zur Katastrophe, zum Krieg oder zur Revolution führt. Für diese Utopien oder vielleicht besser Dystopien (Uhlířová 1988; Eagle 1992) ist vor allem kennzeichnend, daß das Drohnende, das Gefährliche, das Böse nicht von außen, wie bei H. G. Wells und anderen Utopienverfassern, kommt, sondern sich “unter uns”, im alltäglichen Leben verbirgt, keimt und aufgeht. Es ist die souveräne und herrische menschliche Subjektivität, die für sich keine Schranken anerkennt – gleichgültig, ob kapitalistische Skrupellosigkeit oder blinde totalitäre Ideologie –, die diese Katastrophe hervorzurufen vermag. In diesem Sinne sind Čapeks Utopien den alten moralistischen Werken verwandt: der Verfasser inszeniert die unheilvolle Geschichte als exemplum morale. Das ist auch der Grund dafür, warum man gerade die Schlußszenen von *RUR*, *Továrna na Absolutno*, *Krakatit* und anderen Texten so häufig für “konstruiert”, “flach optimistisch”, und “thesenvoll” hält (Janoušek 1992). Diese Kritik beruht auf einem Mißverständnis – Čapeks Utopiewerke gleichen in dieser Hinsicht eher den Volksmärchen als der modernen Kunst.

Einen anderen Typus der Utopie repräsentiert Jan Weiss mit seiner Prosastücken, vor allem den Erzählungen *Zrcadlo, které se opožďuje* (1927, *Der Spiegel, der sich verspätet*) und dem Roman *Dům o tisíci patrech* (1929, *Das tausendstöckige Haus*). Weiss wurde von der tschechischen Kritik als Surrealist avant le lettre bezeichnet (die Surrealis-

tische Gruppe in der Tschechoslowakei wurde erst 1934 gegründet und Jan Weiss gehörte nicht zu ihren Mitgliedern); dies betrifft seine Imagination, die das Reale mit dem Phantastischen eigenartig verschmelzen läßt. *Dům o tisíci patrech* entwickelt die Vision einer seltsamen Riesenstadt in einem tausendstöckigen Haus, die nach ihrem unheimlichen und despotischen Herrscher Mullerdom heißt. Muller hält in seinem Haus Tausende von Sklaven, die statt Namen Nummern haben und künstlich ernährt werden. Er verspricht den Reichen die lockendsten Ausflüge und Reize auf fremde Planeten, um sie dann in Wirklichkeit zu berauben und umzubringen. Sein Gegenspieler ist der Detektiv Peter Brok, der versucht, das Geheimnis des Mullerdoms zu entdecken; Brok vermag vorübergehend unsichtbar zu sein, verliert aber infolge dessen sein Gedächtnis. Die ganze Geschichte wird aus seiner Perspektive erzählt. Brok befreit die Prinzessin Tamara aus den Händen von Mullers Schergen, unterstützt die Revolte der Sklaven, sagt dem Diktatoren den Kampf an und besiegt ihn. Diese Fabel und auch einige Einzelmotive erinnern – wie bereits Čapeks *Krakatit* – an die Märchenfabel und Märchenmotive.

Der Roman, der häufig Film-, Montage- und Reportageverfahren ausbeutet, antizipiert nach H. Kustmann manche spätere technische Neuigkeiten, wie die plastischen Farbfilme oder auf chemischem Weg produzierten "körperlichen sowie geistigen Wonnen" in der "Stadt der Glückseligkeit"; Weiss' ästhetisches Weltmodell erinnere in vielem an S. I. Witkiewicz und seine "mechanisierte und automatisierte Gesellschaft" (Kunstmann 1974: 122). Weiss' tausendstöckiges Haus trägt mehrere Züge der sgn. geschlossenen Gesellschaft, der unmenschlichen und sinnlosen kapitalistischen Technokratie, aber aus heutiger Sicht mehr noch des nazistischen oder kommunistischen Totalitarismus.

Problematisch ist allerdings das Ende des *Dům o tisíci patrech*. Am Schluß stellt sich heraus, daß das gesamte Geschehen allein der Fiebertraum des typhuserkrankten Soldaten ist (Weiss 1929: 235-237). Das, was als Traum erscheint ("ein schrecklicher Traum ... Frost ... Reihe von Menschen, dicht aneinander" – Weiss 1929: 5; u. ä.: "wieder dieser entsetzenerregende, häßliche Traum" – *ibid*, 29; und ähnlich 125, 165, 208), ist die tatsächliche Wirklichkeit, und umgekehrt, die erlebte Wirklichkeit – natürlich im Rahmen der Romanfiktion – ist der eigentliche Traum.

Das Motiv des Typhus' hat einen autobiographischen Hintergrund (der Autor hat während seiner Kriegsgefangenschaft in Rußland diese Krankheit durchgemacht) und wird in Weiss' Texten fast besessen varii-

ert. Der Typhuserkrankung mögen zwar verschiedene phantasmagorische Bilder im *Dům o tisíci patrech* entsprechen, wie das wiederkehrende Bild des grünen Dreiecks sowie des gelben Lichts, die dann als Lampe in der Krankenbaracke zu entziffern sind, eventuell das Bild des roten Treppenteppichs, der zum rötlichen Dunkel des vom hohen Fieber gepackten Kranken wird (Rutte 1929: 171-180). Doch diese Zusatz-erklärungen problematisieren im wesentlichen die Wahrscheinlichkeit der dargestellten Fiktionswelt – sie machen aus den eindringlich wirkenden Bildern ein loses arrangiertes Spiel. Deswegen wurde auch der Schluß von Weiss' Roman als fragwürdig oder ganz verfehlt kritisiert (Adamovič 1995: 247).

Den dritten Typus des Utopieromans in der tschechischen Zwischenkriegsliteratur vertreten Marie Majerová und ihr Werk *Přehrada* (1932, *Die Talsperre*). Die Geschichte spielt sich in Tschechien der Zukunft ab, etwa 30 Jahre später, nachdem die Vereinigten Mitteleuropäischen Staaten entstanden sind und unlängst die Revolution in Polen ausgebrochen ist. Im Zentrum der Aufmerksamkeit steht der kommunistische Umbruch in Prag. Dieser verläuft nach einem genau, bis ins kleinste durchdachten Plan, und zwar während der feierlichen Eröffnung einer riesigen Talsperre an der Moldau. Die Kommunisten verbreiten das Gerücht, die Talsperre sei so miserabel gebaut, daß die Wasserflut ganz Prag zerstören werde. Infolgedessen entsteht in der Stadt und selbst in den regierenden Kreisen eine große Panik, dank der die Revolutionäre fast auf friedliche Art die Macht übernehmen können. (Dieses Bild der fröhlichen Revolution, die ein wenig die historische "sanfte Revolution" in Prag 1989 antizipiert, wurde seitens der sozialistisch-realistischen Kritik streng getadelt und kritisiert – Václavek 1946: 112-113).

Přehrada besteht von kurzen, rasch sich abwechselnden Kapiteln; in jedem erscheinen immer andere Gestalten und Milieus. Das Romangeschehen wird dabei auf 24 Stunden zusammengepreßt. Diese Montage-technik, der ständige Wechseln von unzähligen dynamischen Ausschnitten wurde durch den Film inspiriert und nähert sich offensichtlich den Romanen von Dos Passos sowie den avantgardistischen Verfahren an. Der Verzicht auf die klassische feste Romanfabel führt bei Majerová zu einer ungemeinen Erzähldynamik (Šalda 1932: 27-28); es werden u. a. "Dokumente" vielseitig verwendet. Auch diese Erzähltechnik gliedert *Přehrada* in die Reihe utopischer Werke wie *Velkouýroba ctnosti*, *Továrna na Absolutno* und *Dům o tisíci patrech* ein.

Jedoch fallen auch nicht eben geringfügige Differenzen ins Auge. Das Utopische kommt bei Majerová in ziemlich reduziertem Maß vor. Ihr

Bild von der zukünftigen Welt unterscheidet sich - bis auf ein paar Kleinigkeiten - nicht von der Gegenwart der 20. Jahre, in der das Werk entstand. Wie in ihren anderen Erzählungen und Romanen kommt die dokumentarische Schilderung, die lyrische Stimmung und die soziale Kritik zu Wort und zur Geltung. Die Position des phantastischen Realismus wird oft reduziert und zugunsten der Zeitsatire aufgegeben. Es gibt von Zeit zu Zeit spannende, ja auch abenteuerliche oder groteske Szenen (Majerová 1946: 234-235; 260-261), die utopische Materie scheint jedoch vielmehr ein Mittel zu sein, um die jetzige Gesellschaft zu richten und die Mission der Revolution zu verkünden. Dazu dient auch das Spiel mit der epischen Illusion: gegen Ende des Romans, im vorletzten Kapitel, tauchen sogar Marie Majerová und ihr Werk auf. "Liebe Genossen," sagt hier der Redner, "im Falle, daß ihr besser darüber informiert sein wollt, lest die ganze Geschichte, die darüber Marie Majerová, die sich vor dreißig Jahren albern in die Moldau und ihre Talsperre verliebt hatte, verfaßte." (Majerová 1946: 314) Dieses antiillusive Verfahren stört - ähnlich wie bei *Dům o tisíci patrech* von Weiss - die Fiktionswelt. Da aber Majerová nicht in erster Linie anstrebt die utopische Fiktion auszubauen, wird diese Spielerei nicht als *disiecta membra* empfunden.

In ihrer Intention konnte sich Majerová in vielem auf den polnischen Schriftsteller Bruno Jasieński und seinen Roman *Pałę Paryż* stützen. Dieser erschien zuerst 1928 französisch in Paris und bereits 1930, noch vor dem Erstdruck der polnischen Originalausgabe, in der tschechischen Übersetzung von František Kalus (2. Ausgabe 1932). Die tschechische Herausgabe fand ein lebhaftes Echo, vor allem in der linken und kommunistischen Presse (Běhounek 1931; Long 1931; Träger 1931; Václavek 1931), namentlich auch in der Zeitschrift *Čin* (Lukáš 1931), wo Majerová in dieser Zeit als Redakteurin angestellt war. Charakteristisch ist der Titel von Václaveks Rezension "Revoluční utopický román" ("Der revolutionäre utopische Roman"), während der Kritiker der konservativen Tageszeitung *Venkov* seine Besprechung "Polský román utopický" ("Der polnische utopische Roman" - Wenig 1930) benennt. Man kann daher höchstwahrscheinlich deduzieren, daß Majerová Jasieńskis Roman kannte und sich von ihm inspirieren ließ.

Jasieński, ebenso wie Majerová, benutzt nämlich seinen utopischen Rahmen - diesmal die Pestepidemie in Paris - als Gelegenheit und sogar Deckmantel, um scharfe Kritik an der zeitgenössischen kapitalistischen Welt zu üben und den revolutionären Aufstand vorzuführen. Der verhungerte, lange Wochen arbeitslose Pierre rächt sich an der herzlosen Bourgeoiswelt dafür, daß er in Folge seiner Verarmung seine Geliebte

Jeanette verloren hat: er löst die Pestbazillen in das Pariser Wasserleitungsnetz ein und verbreitet damit die Pestseuche in der ganzen Stadt. In der folgenden Panik ist Paris von der Außenwelt isoliert, in mehrere Kleinstaaten eingeteilt (dieses Motiv wurde wahrscheinlich durch Chesterton inspiriert – vgl. Stern 1969: 141) und schließlich übernehmen die Kommunisten die Macht.

Bruno Jasiński, wie die erwähnten tschechischen Prosaiker, verzichtet auf die traditionelle Romanepik. Der Aufbau des Romans ist aufgesplittert, es kommt zum Wechsel von Milieus und Figuren. Genauso ändert sich die Erzählperspektive (Innenperspektive der verschiedenen Subjekte – unpersönliche Außenperspektive – “Sprache der Dokumente”) und die benutzten Stilmittel. Zwischen dem Anfangsteil (Jasiński 1957: 13–69) und den beiden übrigen Teilen (71–358) gibt es einen sichtbaren Bruch. Die Helden des ersten Teils, Pierre, Jeanetta und andere sind im folgenden Text nicht mehr zu finden und der Verfasser konstituiert neue Helden: den Chinesen P’an Tsiang-kuei (über dessen früheres Leben wird in einer langen Retrospektive berichtet – Jasiński 1957: 87–140), den Amerikaner David Lingslay, den französischen Kommunisten Jacques Laval, usw. Ähnliches betrifft offensichtlich auch die sprachlichen und stilistischen Eigenheiten sowie die Bewertung der dargestellten Welt: im zweiten und dritten Teil wird die Expressivität der Sprache und die subjektive Sicht immer mehr aufgegeben.

Die Analogien zu Weiss und seinem *Dům o tisíci patrech* findet man daher insbesondere im ersten Teil. Für den verzweifelten, halb wahn-sinnigen Pierre verwandelt sich Paris in den riesigen, hundertstöckigen Turm mit den knarrenden Stufen, in den Turm zu Babel (Jasiński 1957: 46). Auf diesen uralten Topos weist auch *Dům o tisíci patrech* hin: gleich am Anfang, in den ersten kurzen Kapiteln gerät der Held in ein endloses Stiegenhaus, ohne zu ahnen, wo er sich befindet (Weiss 1929: 6ff.) Es folgt eine offensichtliche Bibelanspielung: “Herr, lege dieses verbannte Haus in Schutt und Asche!” (Weiss 16). Und ebenso im 13. Kapitel: “Wie tief hat Brok noch zu Muller. Ist das nicht der babylonische Turm?” (Weiss 56)

Die rein subjektive Perspektive in der er-Form, die für den ersten Teil von *Palę Paryż* charakteristisch ist, ist der Erzählperspektive Weiss’ Romans ziemlich verwandt. Der Leser erfährt im Prinzip nur das, was der Hauptheld wahrzunehmen vermag. Diesen mit Absicht beschränkten Erzählhorizont findet man ebenfalls in *Majerovás Přehrada*, beispielsweise im 4. und 8. Kurzkapitel, doch da ist das narrative Register viel breiter. In *Přehrada* kommen u. a. der auktoriale “allwissende” Erzähler

und der Ich-Erzähler in verschiedenen Varianten einschließlich des inneren Monologs (5. Kurzkapitel) zur Rede. Ein solch Mosaik von Erzähltechniken deutet den stilistischen und semantischen Dynamismus von Majerovás Werks an. Dagegen treffen wir in Čapeks *Továrna na Absolutno* und noch mehr in Haussmanns *Velkovýroba ctnosti* zumeist traditionelle Erzählstrategien. Damit wird die Aufmerksamkeit von der inneren Form zum Inhalt der Aussage, zum geradelinigen Aussprechen der "Sache" gelenkt.

Der Subjektivität des Blickwinkels entsprechen bei Weiss und Jasioński (I. Teil) die lyrisch-expressiven Stilmittel. Dies betrifft die Bilder der Großstadt, in der die Helden ziellos und hektisch herumirren, mit den idiotischen und verdummten Reklamentafeln, die zu "Feuerstigmata" (Weiss 1929: 60) werden, mit den verdorbenen, deformierten Menschenfiguren und perversen sexuellen Reizen.

Prohlédněte si vzorky! - Ovšem, že nejsou všechny. Mnohé mají příliš odchýlná těla, jiné hmoty, substance, jiné formy, jiné pudy, jiné pohlaví. - Na F 9 oplodňují se ústy, na B 11 zrakem, na K 12 dotekem křídél. Na X 6 při souložích umírají. Na U 99 jsou průhledny, na B 3 mají těla tvrdá jako diamant. Na H 4 tekou, na SS 22 hoří, na L 7 jsou vůbec neviditelné. Jak se vám líbí tato samička? - Velmi člověku podobná, ale má studenou krev. Tyto jsou krasavice svého druhu. Mají jen jedno nadro, ale ta tvář! Je krásná, když si zvyknete! Soulož možná, potomstvo nemožné. Na R 42 jsou porostlé bílými hedvábnými chloupky. Výborné kuchařky, rády se opíjejí, rády se spojují s Evropany. Nenávidí černochů. - Tyto z M 14, jsou velmi chlupaté a dobře rozumějí našim chlapcům. Jsou malé, jako naše dvanáctiletá děvčátka (Weiss 1929: 67).

Schauen Sie sich die Muster an! - Allerdings sind das nicht alle. Manche haben zu abweichende Körper, andere Materien, andere Substanze, andere Formen, andere Instinkte, anderes Geschlecht. - In F 9 befruchtet man mit dem Mund schwanger, in B 11 mit dem Blick, in K 12 mit Berührung der Flügel. In X 6 stirbt man beim Koitus. In U 99 sind sie durchsichtig, in B 3 haben sie Körper hart wie Diamant. In H 4 fließen sie, in SS 22 glühen sie, in L 7 sind ganz unsichtbar. Wie gefällt Ihnen dieses Weibchen? - Dem Menschen sehr ähnlich, hat aber kaltes Blut. Diese sind Schönheiten ihrer Art. Haben nur eine Brust, aber das Gesicht! Es ist wunderschön, wenn Sie sich daran gewöhnen! Koitus möglich, Nachkommen unmöglich. In R 42 sind mit weißen, sanften Härchen bewachsen. Ausgezeichnete Köchinnen, gern betrinken sie sich, gern verbinden sie sich mit Europäern. Sie hassen Neger. - Diese aus M 14 sind sehr geil und verstehen unsere Kerle sehr gut. Sie sind so klein, wie unsere zwölfjährigen Mädchen.

Wąta, suchotnicza dziewczyna w nocnych przemoczonych pantoflach obiecywała mu za pieć franków najtajniejsze rozkosze swego skrofulicznego ciała. Dla podkreślenia nieprzyzwoitego gestu, który dłaczegoś wydawał się jej kuszącym, wysunęła z ust język biały i obłożony jak u ludzi chorych na niestrawność (Jasioński 1957: 32).

Das magere, tuberculöse Mädchen in naßen Nachtpantoffeln versprach ihm für fünf Franken die geheimsten Reize seines skrofulösen Körpers. Zur Betonung ihrer unanständigen Geste, die sie für verführerisch hielt, streckte sie ihre weiße und wie bei an Appetitlosigkeit erkrankten Menschen belegte Zunge heraus.

Die erotische Liebe stellt Bruno Jasioński einzig von ihrer abstoßenden und häßlichen Seite dar. Sei es Jeanette, die ihren mittellosen und verzweifelten Geliebten ohne Skrupel verrät, um einen reicheren Mann, ein dickes "Schwein" zu finden; sei es die selbstlose Chinesin Czen, die platonische Liebe P'ans, die von einem englischen Aufseher in der Fabrik, dem "gebrandmarkten, weißen Teufel" (Jasioński 1957: 128) brutal vergewaltigt und angesteckt und zum Selbstmord gezwungen wird; sei es der amerikanische Kapitalist Lingslay, der während seiner Hochzeitsnacht das Geschäft der Liebe vorzieht. Im 2. Kapitel des I. Teils kommt Pierre bei seinem fieberhaften Herumirren durch Paris in ein Lokal, wo er "wie in einem Film" (Jasioński 1957: 33) eine Schar wunderschöner Frauen in glänzenden Gewändern sieht. Die Mädchen gleichen Engeln, den Porträts der alten Meister; einzelne Gegenstände im Raum sind einem "Altar", einer "Stola" ähnlich. Der halb wahnsinige Pierre ist der Meinung, er sei im Paradies (33-34). Letztendlich zeigt sich jedoch, daß das Lokal nur ein seltsames Bordell ist. Die Wahrnehmung verändert sich drastisch, das Paradies wird zur Unterwelt. Nun kann Pierre mit nüchterner Ironie die verschwitzen, halbnackten Mädchen und die abgeschmackte Unterhaltung am Tisch beobachten.

Przy kilku stolikach - kosztownie ubrane panie w towarzystwie panów o potyskujących gorsach. Ci nie piją swego piwa, hojnie częstują nim oblegające ich stolik dziewczyny, podziwiając chętnie ich sztukę akrobatyczną. Sztuka polega na tym, że jeden z gości kładzie na stoliku franka, dziewczyna zaś zdejmując go bez użycia rąk, za pomocą samych tylko organów kobiecich. Panie w futrach uśmiechają się z aprobatą (37).

An einigen kleinen Tischen - kostbar gekleidete Damen in Gesellschaft von Herren mit schimmernden Vorhemden. Wenn die Herren ihr Bier nicht trinken, bewirten häufig die ihren Tisch belagerten Mädchen und bewundern bereitwillig ihre akrobatische Kunst. Die Kunst beruht darin, da einer der Gäste einen Franken auf den Tisch legt, das Mädchen nimmt ihn, ohne ihre Hände zu benutzen, nur mit Hilfe der weiblichen Organe. Die Damen im Pelz lächeln über diese Probe.

Solch rohe Verwandlungen findet man bei Bruno Jasioński öfter in den verschiedensten Variationen. Der Mensch wird zum unmenschlichen Tier, zum Hund (30, 53), zum Raubtier (54). Eine bedeutende Rolle spielen in diesen Bildern die Augen und die Zähne - hier ist ein Zusammenhang von *Pałę Paryż* und Jasiońskis älteren futuristischen Gedichtens wie *ZemBY* (1921, *Zähne* - die Orthographie im polnischen Original ist

absichtlich deformiert, vgl. Balcerzan 1968: 292 ff.; derselbe 1972) herauszustellen. Die phantastische Stadt verschwindet wie eine Fata Morgana (Jasieński 1957: 30), um sich rasch in die harte Realität zu transformieren.

Majerová ist in *Přehrada* solchen Visionen und "shifts" weit entfernt. In ihrem Roman wird zwar der alte Kapitalist Kečkemet "Drache" oder "Raubvogel" genannt (Majerová 1936: 44), es ist aber die einzige Gestalt, die auf diese Art und Weise charakterisiert und die dazu auch mit grotesken und humorvollen Szenen verbunden ist. Ebenso wenig findet man in *Přehrada* die Erotik im Sinne Jasieńskis. Die Skala der Liebe ist bei Majerová viel breiter, sie enthält Schattierungen von der Schüchternheit bis zur Sexualität, tendiert zum Positiven und nicht selten sogar zur Idylle. Das ganze Buch endet mit dem Bild der Frau mit dem neugeborenen Kind (319), dem traditionellen Topos der positiven Hoffnung.

Die Analogien in Bruno Jasieńskis Romane zu den tschechischen utopischen Werken sind allerdings im Prinzip auf den ersten Teil von *Pałę Paryż* beschränkt. Im zweiten und dritten Teil entsteht die Semiologie des Texts aus der Ideologie (Balcerzan 1968: 304), der Verfasser versucht den "Formalismus" auszumerzen (Stern 1969: 139 ff.) - resigniert im wesentlichen auf seinen expressiv-metaphorischen Stil und reduziert seine Figuren primär auf ihre Klassenrollen. So konsequent folgte *Přehrada* ihrem polnischen Musler jedoch nicht. Majerová nützte zwar die utopische Thematik auf ähnliche Weise wie Jasieński, aber verwandelte ihren Roman nicht in ein Agitationsstück. In ihrem Schaffen kam es erst später zu dieser Wandlung, paradoxerweise in der Zeit, in der Bruno Jasieński als "Klassenfeind" der kommunistischen Macht in der Sowjetunion verhaftet und umgebracht wurde und sein Werk nicht mehr erscheinen konnte.

Quellen:

Čapek, Karel: *Továrna na Absolutno. Krakatit. Spisy Karla Čapka*, sv. 3. Praha 1982.

Čapek, Karel: *Das Absolutum oder die Gottesfabrik*, übers. von A. Auředníčková. Berlin 1990.

Hausmann, Jiří: *Velkovýroba ctnosti*. In: Ders.: *Divoké verše a prózy*. Praha 1963, s. 195-364.

Jasieński, Bruno: *Pałę Paryż*. Warszawa 1957.

Majerová, Marie: *Přehrada. Sebrané spisy Marie Majerové*, sv. I. Praha 1936.

Weiss, Jan: *Dům o 1000 patrech*. Praha 1929.

Literatur:

Adamovič, Ivan: *Slovník české literární fantastiky a science fiction*. Praha 1995.

Balcerzan, Edward: *Wstęp*. In: *Jasieński, Bruno: Utwory poetyckie, manifesty, szkice*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1972, S. III-LXXXIV.

Balcerzan, Edward: *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1968.

Běhounek, Václav: *Bruno Jasieński, Paříž hoří*. Dělnická osvěta 17, 1931, Nm. 1, s. 31.

Eagle, Herbert: *Čapek and Zamiatin - Versions of Dystopia*. In: *On Karel Čapek*, hrsg. von M. Makin - J. Toman. Ann Arbor 1992, S. 29-41.

Janáčková, Jaroslava: *Arbesovo romaneto. Z poetiky české prózy*. Praha 1975.

Janoušek, Pavel: *Čapkova poetika dramatu a "nepovedené" konce jeho her*, in: J. P.: *Studie o dramatu*. Praha 1992, S. 39-71.

Kunstmann, Heinrich: *Tschechische Erzählkunst im 20. Jahrhundert*. Köln-Wien 1974.

Long, Mery: *Paříž hoří*. Tvorba 6, 1931, Nm. 6, S. 94-95.

Mukařovský, Jan: *Studie z poetiky*, hrsg. von K. Chvatík und R. Havel. Praha 1982.

Lukáš, František: *Bruno Jasieński, Paříž hoří*. Čin 2, 1930-1931, Nm. 2, S. 187-188.

Něfi, Ondřej: *Něco je jinak*. Praha 1981.

Piša, Antonín Matěj: *Stopami prózy*. Praha 1964.

Rutte, Miroslav: *Doba a hlasy*. Praha, 1929.

Stern, Anatol: *Bruno Jasieński*. Warszawa 1969.

Svozil, Bohumil: *Úvodem*. In: Hausmann, Jiří: *Divoké verše a prózy*. Praha 1963, S. 5-20.

Šalda, František Xaver: *Průřez částí dnešního románu českého*. In: *Šaldův zápisník 5, 1932/33, Nm. 1-2, S. 10-42*.

Träger, Josef: *Jasieński, Paříž hoří*. Večerní Právo lidu 40, 1931, 16. 1., S. 4.

Uhlířová, Marie: *Průkopník science fiction*, in: *Kniha o Čapkovi*, hrsg. von Š. Vlašín. Praha 1988, S. 165-182.

Václavek, Bedřich: *Revoluční utopický román*. Rudé právo 12, 1931, 18. 1., S. 15.

Václavek, Bedřich: *Tvorbou k realitě*. Praha 1946.

Wenig, Jan: *Polský román utopický*. Venkov 25, 1930, 3.12. , S. 7.

CZECH UTOPIAN NOVELS BETWEEN THE WARS AND BRUNO JASIEŃSKI'S *PALĘ PARYŻ*

Summary

The study compares the Czech utopian novels written in the 20s and 30s of this century with the novel *Palę Paryż* by the Polish author Bruno Jasienski (first published in the French translation in 1930). There are several types of utopian novels in Czech literature. The first type is represented by the novel *Velkovýroba ctnosti* (1922) written by Jiří Haussmann and also by proses and dramas by Karel Čapek. The study primarily focuses on Čapek's novel *Továrna na Absolutno* (1922). The plots of these works are based on revolutionary discoveries that entirely change human life but finally lead to a catastrophe. The second type is represented by the proses of Jan Weiss, mainly the novel *Dům o tisíci patrech*. Developing a fantastic imagination of its own, this work of art is closely related to surrealism. It is the picture of a monstrous thousand-floor house controlled by a dictator Muller opposed by a detective Peter Brok. Similar to Čapek's works, this novel is a warning against the unhuman, mechanical technocracy.

The third type of Czech utopian novel, represented by Marie Majerová and her novel *Přehrada* (1932) is closest to Jasienski. The utopian topic, i.e. a future revolutionary takeover and the shift of the story into the future, are used by both Majerová and Jasienski as an opportunity to criticise the contemporary society and to propagate the communist future.

In his novel, Jasienski - similar to the above mentioned Czech authors - applies the methods common to the modern lyricism and documentary publicistics. His expressive style, imagination, the negative depiction of the large metropolis as a chaos, and his conception of the erotic make him close to Weiss. At the same time, there is a significant difference between the first part of *Palę Paryż* with its subjective perspective close to Weiss, and two other parts, in which the novel changes into communist agitation and its expressivity and imagination are oppressed by ideological proclamations.

This work was supported by the Research Support Scheme of the OS|HESP grant no.: 234|1996

CZESKA POWIEŚĆ UTOPIJNA DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO I *PALĘ PARYŻ* BRUNONA JASIEŃSKIEGO

Streszczenie

W literaturze czeskiej wyróżnić można kilka typów powieści utopijnych. Typ pierwszy reprezentuje powieść *Velkovýroba ctnosti* (1922, *Masowa produkcja cnot*), pióra Jiří Haussmanna oraz proza i dramaty Karela Čapka. Autor podkreśla tu powieść Čapka *Továrna na Absolutno* (1922, *Fabryka absolutu*). Fabuły wspomnianych utworów traktują o rewolucyjnych odkryciach, które całkowicie zmieniają ludzkie życie, lecz w rezultacie prowadzą do katastrofy.

Typ drugi reprezentuje proza Jana Weissa, szczególnie powieść *Dům o tisíci patrech* (1929, tyt. polskiego przekładu: *Mullerdom ma tisíc pięter*), utwór bliski surrealizmowi. Opowiada o monstualnym, tysiącpiętrowym wieżowcu, opanowanym przez dyktatora Mullera, z którym zмага się detektyw Peter Brok. Powieść ta, przypominająca dzieła Čapka, przestrzega przed niehumanizacją, zmechanizowaną technokracją.

Trzeci typ czeskiej powieści utopijnej, reprezentowany przez powieść Marie Majerovej, *Přehrada* (1932, *Tama*), jest najbliższy dziełu Brunona Jasińskiego. Zarówno Jasiński jak i Majerová wykorzystują utopijny temat: zdobycie władzy w wyniku rewolucyjnego przewrotu. Oboje przenoszą też fabułę w przyszłość, by poddać krytyce współczesne społeczeństwo i ogłosić triumf komunizmu.

Podobnie jak wspomniani autorzy czescy, Jasiński stosuje metody typowe zarówno dla liryki współczesnej jak i publicystyki o charakterze dokumentalnym. Ekspresyjny styl, wyobrażenia, negatywny opis wielkiej metropolii jako chaosu i stosunek do erotyki upodabniają też Jasińskiego do Weissa. Istnieją jednak różnice między częścią pierwszą a drugą i trzecią *Palę Paryż*, których teksty przypominają komunistyczne agitki, a ich ekspresyjność i rozmach przytłaczają ideologiczne proklamacje.