Dokumenty v dramatu

EVA FORMÁNKOVÁ, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha

Děkuji Karlu Steigerwaldovi za ochotné poskytnutí rukopisu

Když jsem se začala zajímat o téma historického faktu, především z nedávné historie, v dramatu, nebylo materiálu současných českých her mnoho. Česká i slovenská divadla jsou dnes spíš apolitická, konformní. Slovenská situace byla v posledních deseti letech bohatší, mám na mysli především sérii her věnovanou klíčovým postavám slovenského národního hnutí. V průběhu posledních několika měsíců se situace proměnila, a to nejen díky tzv. osmičkovému výročí. Nejde jen o objednávku danou politickým výročím osmiček, ale o jakousi rehabilitaci, či o zpočátku dost nesmělý návrat politického divadla na české a slovenské scény. Vraťme se až do roku 2006, kdy měla premiéru *Horáková versus Gottwald*, kdy se poprvé v Čechách začalo mluvit o pozvolném návratu českého divadla i k politickému divadlu. Do té doby se s ním český divák seznamoval převážně při hostování souborů z německy mluvících evropských zemí. Tyto inscenace nebývaly přijaty jednoznačně, spíše rozporuplně.

Vymezit sám pojem **politického dramatu a divadla** není snadné, v tomto příspěvku to ostatně ani není naším tématem. Velmi obecně se dá říct, že politické divadlo je vymezeno tématem politiky na jevišti, důrazem na ideologickou interpretaci skutečností či ve vyhrocené podobě snahou prosadit nějakou ideologii. Podstatný je předpokládaný dialog hlediště a jeviště, témata by se měla bezprostředně dotýkat recipientů, většinou se staví na konkrétních reáliích i osobnostech. Politické divadlo ze své podstaty vnucuje otázky, provokuje, často s divákem nesouhlasí. Dnes však politické divadlo ne vždy nastavuje pomyslné zrcadlo či reflektuje palčivý problém, ale bývá i prostředkem k vyjevení obecných absurdit, smutku i smíchu, ne vždy nutně slouží ideologii, ale vystačí s přistižením při falši, hlouposti, ignoranci, podstatná je odvaha znevážit sama sebe.

Pro další uvažování opomeneme hojně zastoupenou linii politických či společenských aktualizací klasiky či podobně aktualizovaných dramatizací. Nebudeme se déle zastavovat ani u jedné ze dvou základních větví původních her politického divadla, a tou jsou satiry, frašky a parodie, zde mám na mysli např. cyklus Hadivadla Kluzká plocha či hry Ivy Volánkové.

Druhou linií je pak snaha vyrovnat se s nedávnou minulostí. Pro náš účel si omezme toto pole na hry, v jejichž středu stojí významná historická postava. Nepřesně je můžeme nazývat hrami monografickými.

Jedná se o hry věnované postavám prezidentů – Ballekův *Tiso* (prem. 14. 4. 2005) a Klimáčkův *Dr. Gustáv Husák* (prem. 16. 10. 2006), dále o hry věnované Miladě Horákové a jejímu procesu – operu (k žánrům se podrobněji vrátíme) Aleše Březiny a Jiřího Nekvasila *Zítra se bude* (prem. 9. 4. 2008) a text Karla Steigerwalda *Horáková x Gottwald* (prem. 19. 3. 2006, obnovená prem. 2. 9. 2006). Zde musíme podotknout, že tato hra je první ze Steigerwaldem zamýšlené série tří her reflektujících dějiny 20. století, druhou částí hra či pásmo *Políbila Dubčeka* (prem. 15. 10. 2008), o které se též zmíníme, třetí

pak zatím pouze zamýšlená hra věnující se listopadu 1989. Specifickým případem je pak Pitínského inscenace hry E. F. Buriana *Pařeniště* (prem. 14. 2. 2008, původní prem. 15. 9. 1950).

Představíme-li si takové hry, leží před námi několik typů nebezpečí. Na straně jedné hrozba ilustrovaného dějepisu, didaktického, vychovávajícího, vysvětlujícího, který je nudný pro znalé a nesrozumitelný pro nezasvěcené.

Opačné nebezpečí představuje číhající patos, sentiment, či bulvarizace, černobílá banalita.

Všechny zmiňované texty a inscenace se s obojím nebezpečím, jehož jsou si jejich tvůrci vědomi, vyrovnávají příklonem k epickému dramatu i divadlu. Tzn. událost se neukazuje, ale vypravuje, postavy převážně vykládají o událostech, místo aby je dramaticky předváděly, demonstrace je zcizená, vyústění dramatu je známo předem. Jednání je často přerušováno vstupy jakéhosi konstruktéra divadelní fikce – režiséra (tato postava je explicitní ve hře *Horáková x Gottwald*, postavou E. F. B.), chóru v našich hrách představovaného především dětmi-pionýry, ale i obecnou masou, dělnickým lidem. Časté jsou songy i autentické dokumenty, ať už prezentované ve své autentické podobě, tzn. fotografie, video, audio či jinak transformované. Epické drama často v rámci aktualizací, vypadávání z času dramatu, zapojuje diváky, obrací se do publika se vzkazem: hraje se především o nás současnících. Ať už přímým oslovováním publika či nonverbálními scénickými prostředky, jmenujme za všechny alespoň složitou práci s polopropustným zrcadlem v Nekvasilově inscenaci *Zítra se bude* v divadle Kolowrat. Všechny hry pracují s prvky hudebního divadla, inscenovanými songy, většina textů s oblibou využívá princip rámcování, postupy divadla na divadle, předváděné inscenování scének a výstupů.

V rámci společné epizace lze vidět u textů dvojí možný přístup, a to na straně jedné příklon k dramatu dokumentárnímu, používajícímu jako text téměř výhradně dokumenty a autentické prameny, na straně druhé pak k textu vystavěnému na principu uzavřených, většinou silně stylizovaných čísel, často groteskních či tragigroteskních, někdy lze hovořit i o principu koláže či montáže. Mnohé texty se blíží tragigrotesknímu temnému kabaretu. U všech her je velmi obtížné přesně vymezit a pojmenovat žánr.

Čelným představitelem dokumentární linie je Ballekův *Tiso* a Klimáčkův *Dr. Gustáv Husák*. Ballekovo monodrama *Tiso* je dokumentární drama či divadlo v nejčistší podobě. Dramatická postava je vybudována pouze z autentických textů, převážně Tisových projevů a kázání, přičemž se pracovalo jak s vydanými projevy, tak i s běžně nedostupnými archivními materiály. Pouze epilog – poslední Tisovy chvíle před popravou – jsou rekonstruovány podle zápisů jeho tajemníka. Klíčová je výchozí či sjednocující situace celého monodramatu, Tisovo čekání v cele na popravu. Nejvyšším nositelem dramatického děje je slovo, silný příběh je skryt ve zdánlivé jednoduchosti, ve významových zkratkách. Precizní kompozice vzniká promyšleným výběrem textů. Drama přímo nehodnotí, interpretuje pouze výběrem textů a jejich vystavením v celek. Postoj je vyjádřený prostřednictvím dramatické postavy. Drama graduje od poetických, až dojemně naivních textů k textům stále ostřejším, k nenávistnějšímu tónu. Pozorujeme tedy pozvolnou proměnu z dobrosrdečného venkovského faráře dojímajícího se až k slzám při zmínce o dětech, na fanatika pohlceného rolí prezidenta – otce národa. Podstata této proměny je ob-

sažena již v prvním textu – kázání o škodlivosti alkoholu, jen akcenty se pozvolna přesouvají, slovník se proměňuje. Jak lehce se z výborného řečníka stane manipulátor. Úvodní scéna škodlivosti alkoholu tedy ve významové zkratce vytvořila prostor pro pochopení paradoxů, které Tisa jako dramatickou postavu provázely. Vedle sebe je položen různorodý materiál, neškodná témata vedle faktů tragického dosahu. Tiso není politická postava, ale postava dramatická – tragická, kontroverzní, spojující nespojitelné: politiku s duchovním posláním.

Po úspěchu Ballekova *Tisa* vzniká na zakázku bratislavské Arény Klimáčkův *Dr. Gustáv Husák* s podtitulem *Vězeň prezidentů, prezident vězňů*. Paradox daný podtitulem je jedním z klíčů k textu, ale není zcela využit. Hra se na začátku ocitla v poněkud jiné situaci, dané historickou postavou Husáka, který – na rozdíl od Tisa, kolem něhož už se vytvořily heroizující i démonizující mýty – je ještě v povědomí diváků. Základním principem je pokus inscenovat Husákův životopis jako drama. Hra je zvláštní polohou na hranici hypotetického dokumentu, v němž se refrénovitě vracejí dva motivy – posedlost mocí a přesvědčení o správnosti socialistických idejí: „*Mohly se vyskytnout chyby lidí, ale ne chyby základních myšlenek. Nikdy jsem o socialismu nepochyboval, nikdy.*" Epizace je téměř úplná, postava o svém životě, především veřejném a politickém působení, vypráví. Použity jsou citáty projevů i konkrétní letopočty. Text, jenž je v permanentním ohrožení monotónností, je rytmizován budovatelskými výstupy dětského sboru. Poetika se láme s dosažením politického vrcholu, prezidentství. V první části, v předprezidentském období, byl použit neobvyklý princip rozdvojení postavy – koexistence postavy ve dvojí podobě: na scéně jsou zároveň dvě postavy, elegán a vězeň, předávají si slovo, ale nekomunikují spolu. Nejde tak o klasické alter ego, spíše o konfrontační pseudodialog Husáků z různých období. V druhé části se hra mění téměř výhradně v monolog – sebeobhajobu, opět s refrénovitými tématy vyjádřenými opakujícími se replikami: „*Já jsem byl vlastně taky oběť, oběť poměrů, nemohl jsem nic, jen odstoupit, jen odstoupit, ale muži jako já neodstupují*" (...) „*nesuďte mě podle toho, co jsem udělal, ale podle toho, čemu jsem zabránil.*" Poslední z těchto replik „... *a ostatní je dějepis*" signalizuje aktualizace, vybočení z času vyprávění, obracení se k publiku. Hra chtěla být pokusem na základě minimálně komentovaných dobových materiálů porozumět kontroverzní postavě, která je ztělesněním tragikomičnosti, v zkratce charakterizované zásadou „vždy chtěl být první, byl většinou druhý", postupnou degradací se z něj stalo monstrum mimo realitu. Obraz si recipient udělá sám. Klimáček přišel s rekapitulací, lineárně převyprávěným životopisným nečernobílým příběhem, který je především v první části spíš literaturou faktu než dramatem. Setkáváme se s obecnou potíží životopisných her, s prostým faktem, že vyžadují ve zvýšené míře faktografii, která se ze své podstaty vzpírá dramatickému zpracování. Neopomenutelným je problém sdělnosti, jehož nedílnou součástí je i zvážení, nakolik je nutné zabydlet hru množstvím skutečných postav, a to i vedlejších, okrajových. Sledujeme poučnou dějinnou lekci nevyhýbající se sporným či tabuizovaným stránkám, podanou se snahou zachovat nezaujatý nadhled. Důsledkem je text doslova nabitý fakty, pro většinu recipientů na hranici nesrozumitelnosti. V publikovaném textu hry je velký prostor věnován důkladným vysvětlivkám, které jsou jen stěží ústrojně přenesitelné do inscenace.

Speciálním případem dokumentárního dramatu je Pitínského inscenace hry E. F. Buriana *Pařeniště* z roku 1950, v níž samotný text hry slouží jako dokument. Pitínský ponechává fabuli, vše podstatné z dialogů, zachovává víceméně i scénosled, ignoruje však většinu jevištních a scénografických poznámek E. F. Buriana. Inscenace vznikla jako součást cyklu Hadivadla Proměny 20. století se záměrem otevřít téma padesátých let, období, jehož reflexi se společnost spíše vyhýbá. Podle Pitínského je pozapomenuté *Pařeniště* nejlepší z her padesátých let, především tím, jak dokonale zaznamenává bizarní atmosféru, nenápadně, možná i podprahově vyjadřuje pocity, že s dobou to není jednoznačné. Pitínský, hledající za textem jeho skutečné sdělení, text interpretuje jako bezmála ibsenovské drama, či hitchcockovskou baladu, která aniž chce, demaskuje. Hra je tak uváděna jako dokument, jako svědectví o době svého vzniku, o úzkosti, zaslepenosti a udavačství. Snahou bylo text co možná neměnit, vytvořit prostor pro dialog textu se sebou samým, hrát ho obnaženě, pokusit se využít nechtěné dvojznačnosti textu (Pitínský soudí, že šlo o úmyslnou záměrnou dvojznačnost), kdy negativní postavy dostaly víc prostoru než hlavní hrdina. Čas sám postavy hodnotově přepóloval. Otázkou zůstává, zda samotné hodnotové přepólování stačí, zda je hra natolik kvalitní, abychom ji odpustili historické okolnosti vzniku a původní funkci. Hra je reakcí na procesy, vznikla bezprostředně po procesu s Kalandrou, v září 1950, vzápětí byla stažena z repertoáru, dobovému dramatu se vymyká zasazením do prostředí inteligence i tématem bezprostřední reakce na procesy s inteligencí. I přes sarkasticky kabaretní rámec inscenace, bez nejmenší snahy o povrchní senzaci, ani o moralizování, naopak se snahou o pochopení Burianovy doby i osobnosti, se inscenátorům do cesty postavil frázovitý, ideologický text.

Na pomezí obou linií politického dramatu – tj. dokumentární a groteskně stylizované – stojí hudební příběh o procesu s Miladou Horákovou na dobové texty *Zítra se bude*, který pracuje takřka výlučně s autentickými texty pozoruhodnými ve své ambivalentnosti. V hlavní roli příběhu je proces sám, který byl vědomě budován jako divadelní inscenace, využívající všech možností tehdejších masmédií. Jde o příklad epického divadla, v němž je divák přítomen historicky reálné události, ovšem ve vysoce stylizované podobě. Groteskní prvky přináší už samo napětí mezi nepoetickými texty a jejich zhudebněním. Přesně vybrané dokumenty přímočaře, bez zbytečných zákrut, vyprávějí příběh procesu ve středu s Miladou Horákovou.

Autorům se podařilo dokumentární rovinu nejen respektovat, ale převést do zhuštěné nadčasové umělecké výpovědi o lidském osudu v obludném mechanismu manipulace. V hlavní roli opět slovo, klíčové jsou souvislosti, nikoliv jeden člověk, nejde o předvádění historických postav. Demonstrace dokumentů a situací funguje na principu uzavřených čísel, často postavených na paradoxu, kontrastu, falešné teatrálnosti vykonstruované žaloby v kontrastu s věcným jazykem Milady Horákové. Primitivismus prokurátorů vynikne v sousedství s důstojnou pokorou a morální sílou Horákové. Tempo udává chór – sbor odlidštěné masy soudců, děti v rolích prokurátorů podtrhují bizarní odlidštěnost procesu.

Reportážní prvky se prolínají a vzájemně umocňují s prvky melodramatickými. Inscenace groteskní křečovitostí gest i dikce text dále posouvá směrem k temnému grotesk-

nímu kabaretu s uzavřenými čísly. Publikum je emočně působivě vtahováno do děje prostřednictvím scénických prostředků, především již zmiňovaného polopropustného zrcadla, které pouhou změnou nasvícení dělá z publika, či jeho části, aktéry. Tvůrci nevysvětlují, nevychovávají, jen vzkazují, hraje se o nás, ne o historii.

Předním představitelem groteskně stylizované větve politického divadla je Karel Steigerwald a jeho první dva díly zamýšlené trilogie z českých dějin. Je třeba podotknout, že první díl byl součástí projektu Perzekuce.cz, který se věnoval temným stránkám českých moderních dějin – událostem, o kterých se nemluví, na něž se ale nesmí zapomenout. Oba díly jsou připravované a inscenované v netradičním divadelním prostředí Studiem továrna v la fabrice, které má vliv na konkrétní podobu nikoli jenom inscenace, ale i textů.

Díl první *Horáková x Gottwald* s podtitulem *Zabijeme ženskou, leknou se, zvyknou si* je založen na konfrontaci dvou symbolů své doby. Deklarovanou snahou autora bylo vidět dobu bez předsudků, zločin bez závoje. Do jisté míry jde o přirozené pokračování Steigerwaldových témat člověka v bouři doby i práva umělce na zvláštní postavení ve společnosti vykoupeného jeho spoluodpovědnosti za zločiny společnosti. Žánrově jde o přízračný kabaret z rodu francouzských krvavých frašek, syrovou, drsnou, jízlivou, krutou, obludnou tragifrašku krutosti jazyka a činů. Text je sledem scén a situací, v němž se činoherní postupy – jejichž rejstřík sahá od realistických postupů až k výrazné nadsázce, střídají s hudebními čísly, často variacemi na voiceband E. F. Buriana. Klíčová je postava Emila, aluze na E. F. Buriana je víc než zřetelná, konstruktéra divadelní fikce, který provází dějem, organizuje chór masy, lidu, spouští vražedný mechanismus. Režisér divadla na divadle je nejen hybatel, ale i kabaretiér, nezanedbatelná je i ostrá karikatura Buriana, a to nejen díky zabsurdnění inscenovaných úryvků jeho *Pařeniště* (jde o zcela jiné pojetí hry než ve zmiňované inscenaci Pitínského). Scény z *Pařeniště* samy sebe diskreditují a zároveň slouží jako ideologicky nevěrohodný a nemravný protipól scén s Miladou Horákovou.

Text je vystavěn na jasných, jednoduchých protikladech, za vydatné pomoci zjednodušených a zveličených symbolů. Dobro versus zlo – to jsou jasně oddělené světy. Na straně dobra – symbolická Horáková – skromná představitelka masarykovských ideálů, která sama si spíš připomíná své neúspěchy, pochybnosti. Nemá daleko k obrazu mučednice, moderní české svaté, do nějž se však nehodí nenápadné zpochybnění smyslu hrdinství. Na straně zla – primitivní cynická moc, groteskní kabaretní lidové peklo, naplněné odpudivými postavami i jejich replikami. Sám Gottwald připomíná parodovaného otce ubu, nebo ještě výstižněji hospodskou představu otce ubu. Je to typizované monstrum, loutka, ze které spíš než hrůza, jde odpor.

Přestože Steigerwald pracuje s autentickými dokumenty, postavy jsou reálnými předobrazy pouze inspirovány. Reflexe tíživé minulosti se mísí s aktualizacemi. Postava režiséra se často obrací do publika, v ostrých konturách ostře vymezeného černobílého světa není prostor pro otázky. Text ani inscenace, blížící se apelativnímu divadlu, neskrývá své politické názory. Tendence ke grotesknímu pohledu na dějiny ještě zesílila v zatím posledním textu Karla Steigerwalda *Políbila Dubčeka*, který je složen ze tří částí. První,

nazvaná Ať hoří Paříž je koláží zachycující vznik studentských bouří v květnu 1968. Druhou, klíčovou část tvoří groteska Políbila Dubčeka, která se velmi blíží lidovému divadlu – komedii jasně vydělující dobro a zlo. Závěrečnou částí je postabsurdní komedie španělského autora Francisca Nievy. Zabývá se intelektuální a citovou prázdnotou, která přišla po euforické utopii roku 1968.

Autor sám zdůrazňuje zamýšlenou grotesknost, provokativnost „pohledu pod sukně doby", který se snaží pochopit smysl událostí i doby samé, a to na úkor věrohodnosti detailů. Spojujícím, jednotícím gestem grotesky je rozrušování mýtů Pražského jara, včetně neskrývaných politických názorů. Podstatnou roli nově však hraje i symbolický příběh malého člověka, té, která políbila Dubčeka.

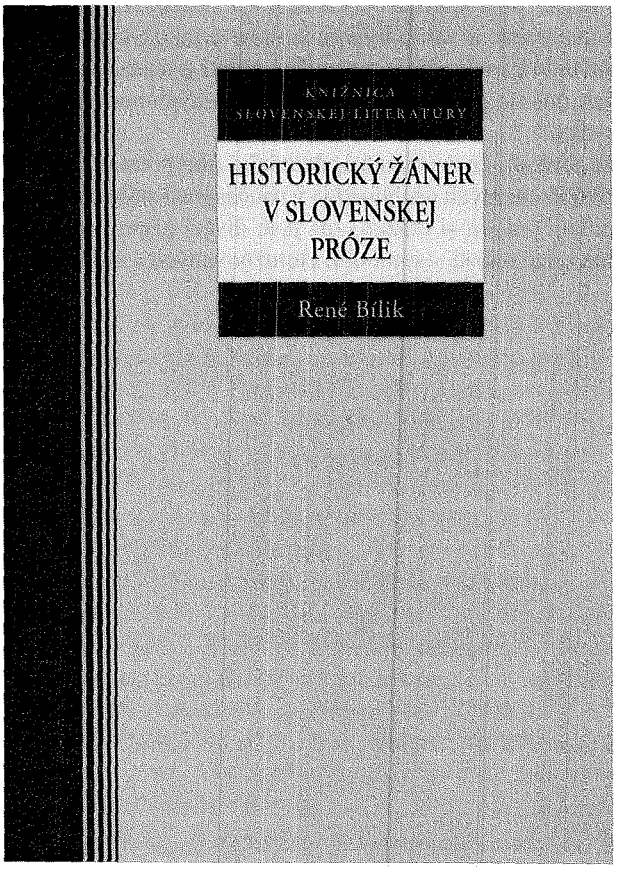
V podobné, ještě groteskněji vyhrocené linii pokračuje i tragická opereta Martina Beckera, Jiřího Havelky a Jaroslava Rudiše *Exit 89* s podtitulem *Horor s lidskou tváří* (prem. 23. 10. 2008, divadlo Archa). Podíváme-li se na ohlasy analyzovaných textů, za událost divadelní sezóny byly téměř jednoznačně pokládány inscenace *Tiso* a *Zítra se bude*, jejichž autentické texty jsou natolik silné a působivé, že samy udrží dokonalou skladbu. Úspěch obou inscenací je dán i význačnými osobnostmi interpretů, jak Labudy, tak Červené a Mikuška, jejichž přínos inscenacím je zásadní. Ovšem i rozporuplnější texty měly štěstí na interprety, ať už to byla Salzmanová jako Steigerwaldova Horáková, či všichni tři představitelé Husáka. Nejednoznačné přijetí groteskní linie politického divadla je plně v intencích tvůrců, jejich snahy reflexí neslavných novodobých národních dějin vyprovokovat diváky.

Závěrem lze shrnout, že dramatická, divadelní interpretace nedávných historických událostí, resp. příběhů známých osobností je v současnosti stále populárnější. Ohlasy většiny inscenací nutkají položit si otázku, zda jsou diváci připraveni a ochotni k takovéto recepci, především u osobností – symbolů, ztotožňovaných s morálními hodnotami.

Z EDIČNEJ ČINNOSTI ÚSTAVU SLOVENSKEJ LITERATÚRY SAV

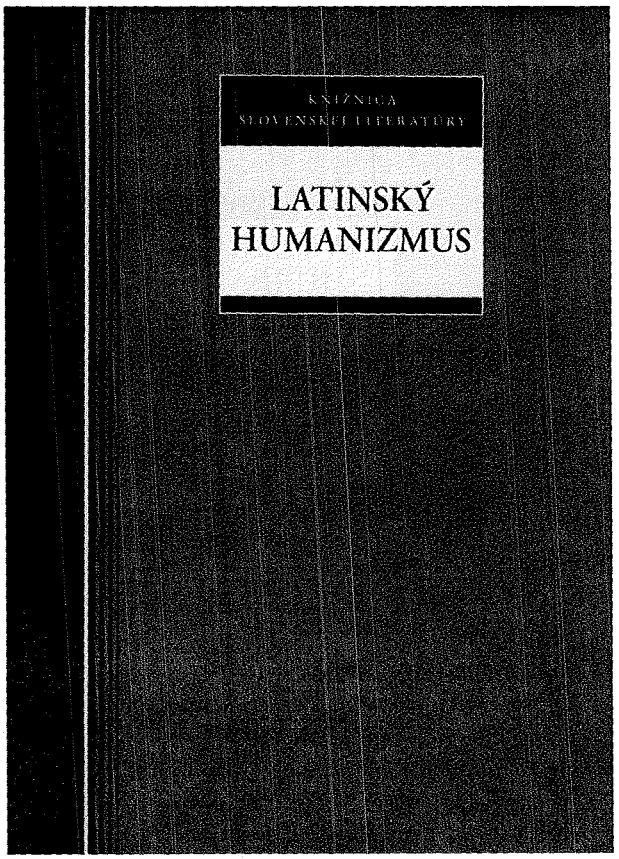
BÍLIK, René: *Historický žáner v slovenskej próze.* Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV – Kalligram, 2008. 248 s. ISBN 978-80-8101-137-5.

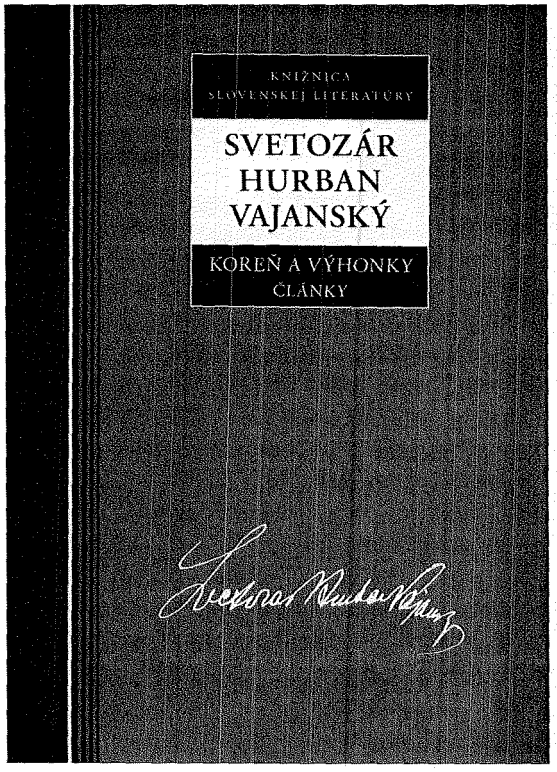
Vedecká monografia z oblasti genológie približuje žáner historickej prózy cez literárno-teoretický výklad problematiky a následnú literárnohistoricky ukotvenú interpretačno-analytickú časť (slovenská literatúra 19. a 20. storočia). Od existujúcich koncepcií a definícií žánru v nej René Bílik postupuje k formulovaniu vlastného prístupu, ktorý je založený na novom pohľade na dynamický charakter kategórie času a časovosti. Významné je tiež sledovanie vzťahu realita (história) – fikcia a upozornenie na aktualizačný, prítomnostný rozmer historického žánru. Kniha je prvou monograficky konštruovanou reflexiou historického žánru v kontexte slovenskej literatúry a literárnej vedy.



***LATINSKÝ HUMANIZMUS*. Výber zostavil a doslov napísal Daniel Škoviera. Medailóny autorov napísali Daniel Škoviera, Jana Balegová, Ľudmila Buzássyová. Komentáre a vysvetlivky napísali Daniel Škoviera, Jana Balegová, Ľudmila Buzássyová, Miloslav Okál. Redaktorka Oľga Vaneková. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008. 616 s. ISBN 978-80-8101-136-8.**

Antológia z edičného radu Knižnica slovenskej literatúry pripravená editorom Danielom Škovierom prináša preklady latinskej spisby renesančného humanizmu z územia dnešného Slovenska, resp. so vzťahom k nemu. Výber predstavuje autorov kľúčových i nezaslúžene zabudnutých alebo opomínaných: Martius Galeottus, Erazmus Rotterdamský, Ján Antoninus, Ján Henckel, Mikuláš Oláh, Valentín Ecchius, Juraj Werner, Leonard Stöckel, Ján Sambucus, Martin Rakovský, Juraj Koppay. Ich tvorbu začleňuje do kontextu európskeho humanizmu a súčasne do priestoru národnej kultúry. Unikátny výber s rozsiahlym edičným aparátom je aktuálnym príspevkom k poznaniu dejín staršej slovenskej literatúry.



VAJANSKÝ, Svetozár Hurban: *Koreň a výhonky. Články*. Výber zostavila, komentár, vysvetlivky, kalendárium života a diela a doslov napísala Ivana Taranenková. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008. 600 s. ISBN 978-80-8101-126-9.

Zväzok z edičného radu Knižnica slovenskej literatúry pripravený editorkou Ivanou Taranenkovou prináša román S. H. Vajanského (1847 – 1916) *Koreň a výhonky* a výber z Vajanského publicistiky. Sú to texty, ktoré v kontexte Vajanského diela patria k menej známym a čítaným, no napriek tomu umožňujú vnímať jeho dielo a činnosť v komplexnej a organickej súvislosti. Reprezentujú nielen konštantné a kontinuálne prvky jeho tvorby a myslenia, ale poskytujú tiež možnosť pozorovať zmenu akcentov, ku ktorým v nich vplyvom vonkajších okolností došlo. Vo vydaní sa kladie dôraz na druhú fázu autorovej tvorby, a to od začiatku deväťdesiatych rokov 19. storočia až do konca jeho života, čím kniha prináša svedectvo o alternatívach, ku ktorým sa dostával slovenský intelektuál druhej polovice 19. storočia, keď zviazal svoj osud s národom a s národným životom, resp. s predstavami, ktoré o nich mal. Rovnako približuje mentálne schémy, ktoré sú prítomné v našej kultúre do dnešných dní.