

Keniči Abe
Vratislav Färber
Jiří Flaišman
Libuše Heczková
Jiří Homoláč
Karel Kolařík
Michal Kosák
Robert Krumphanzl
Luboš Merhaut
Lucie Merhautová
Roman Musil
Ladislav Nebeský
Jakub Sichálek
Marie Smějsíková
Michael Špirit
Michal Topor
Petr Veselý
Daniel Vojtěch
Josef Vojvodík
Jan Wiendl

echa* 2014

Jiří Brabec
Otokar Březina
Růžena Grebeníčková
Jan Jakubec
Jaroslav Jirsa
Jan Lehár
Josef Svatopluk Machar
Pavla Maternová
Jan Münzer
Zbyněk Sedláček
Ervín Taussig

institut* pro studium
literatury

Institut pro studium literatury

Echa 2014

Fórum pro literární vědu

K vydání připravili Eva Jelínková a Michael Špirit

Redakce a jmenný heslář Eva Vrabcová

Technické zpracování Eva Vrabcová a Jiří Císler

V roce 2015 vydal Institut pro studium literatury,
Technická 2, 160 00 Praha 6, jako elektronickou knihu
(ve formátech EPUB, MOBI a PDF)

Vydání první

www.ipsl.cz

Echa vycházejí s finanční podporou Ministerstva kultury ČR



MINISTERSTVO
KULTURY

© Institut pro studium literatury, 2015

ISBN 978-80-87899-20-5 (EPUB)

ISBN 978-80-87899-21-2 (MOBI)

ISBN 978-80-87899-23-6 (PDF)

Obsah

Obsah	3
Echa 2014	4
Echa Jiřímu Brabcovi-	159
Recenzované knihy a články	210
Další témata Ech	214
Redakce a autoři Ech	216
Jmenný heslář	225

Echa 2014

K Echům 2014

Echa jsou pásmem původních autorských článků a recenzí kriticky reflektujících aktuální dění v literární vědě a spřízněných humanitních oborech. Kniha **Echa 2014** shrnuje příspěvky, které byly v průběhu loňského roku průběžně zpřístupňovány online na stránkách Institutu pro studium literatury (www.ipsl.cz/echa). Institut pro studium literatury (IPSL) vydává převážně bohemistická Echa od podzimu roku 2010; v roce 2014 bylo ve spolupráci s Ústavem germánských studií FF UK a Rakouským kulturním fórem v Praze zahájeno vydávání paralelní česko-německé řady Echos, která je zaměřena na germanobohemistiku (ročenka s těmito příspěvky vychází jako samostatná publikace).

Podobně jako u předchozích tří ročníků Ech tvoří gros i toho posledního pravidelné příspěvky spolupracovníků IPSL Jiřího Flaišmana, Michala Kosáka, Luboše Merhauta, Michaela Špirita a Michala Topora. Jejich echa představují tři čtvrtiny článků v přítomné publikaci (každý z nich byl v roce 2014 autorem či editorem sedmi až devíti textů). Z okruhu spolupracovníků IPSL je třeba jmenovat dále Libuši Heczkovou: ta je v Echách 2014 podepsána pod celkem pěti příspěvky a mezi ustálené přispěvatele IPSL není řazena pouze proto, že pro Echa dosud nepíše s tak železnou pravidelností jako tito. Lucie Merhautová, přispívající podobně jako Libuše Heczková už do minulých ročníků, připravila loni pro Echa dva příspěvky a začala pravidelně psát pro česko-německá Echos.

Pro rubriku Píší, určenou pro reflexi aktuálních publikací relevantních pro literární vědu, byly recenzovány – a to platí i pro příspěvky ostatních, hostujících autorů ech – tituly vydané českými nakladateli v poslední době, tj. v letech 2013 a 2014. Echa publikovaná v rubrice Napsali zahrnují starší texty literátů i literárních odborníků, vybrané, edičně připravené a komentované spolupracovníky IPSL.

Na ediční zpracování či ediční historii literárních i neliterárních textů byly zaměřeny příspěvky J. Flaišmana o Čapkových Hovorech s T. G. Masarykem, připravených naposledy Jiřím Opelíkem, o monografii Jindřicha Fantla o Edvardu Benešovi, čtvrtém svazku Díla Jaroslava

Seiferta, překladech Eliotových Čtyř kvartetů. Limitům úvah doprovázejících nové edice Babičky B. Němcové, hebrejské básně J. M. Langerera přeložené současně do češtiny nebo ruskou edici manifestu Trouba marťanů V. Chlebnikova se věnoval Michal Kosák, publikaci Z deníků Anny Lauermannové-Mikschové podrobil z hlediska ediční přípravy kritice Luboš Merhaut. Týž autor přivítal vydání Esejů Emanuela Frynty. Ediční zásady, na nichž byly postaveny Sebrané spisy Bohumila Hrabala vydané Václavem Kadlecem v Pražské imaginaci (1991–1997) a hrabalovskou vydavatelskou praxi Mladé fronty před zveřejněním záměru vydávat vybrané Spisy B. Hrabala přiblížil Michael Špirit. Ten současně psal také o předpokladech práce editora-interpretu, konkrétně Milana Blahynky při komentování jím vydávané poezie Vítězslava Nezvala.

Novým edicím jsou věnovány také příspěvky příležitostných autorů ech, resp. méně pravidelných přispěvatelů: Libuše Heczková se zaměřila na česko-ruské vydání Veršů Čechám M. Cvetajevové, Karel Kolařík přiblížil Korespondenci Bohuslava Reynka, Marie Smějsíková deníky Ivanky Lefeuvreové z pařížského exilu.

Další příspěvky kmenové pětice přispěvatelů Ech se dotýkaly nových prací literárněhistorických, resp. uměleckohistorických – Luboš Merhaut věnoval echa knihám K. Beckerové Literární dandysmus 19. století ve Francii, B. Půtové o Félicienu Ropsovi a výboru Marcela Černého ze statí Karla Krejčího (Literatury a žánry v evropské dimenzi); publikacemi historiků umění O. M. Urbana a P. Wittliche 1912. 100 let od otevření Obecního domu v Praze, M. Pachmanové a M. Frankové Barnové o Vlastě Vostřebovalové Fischerové, jakož i knihou B. Rokytové Dost tichého šepotu o exilové výtvarné scéně v Československu (1933–1939) se zabýval Michal Topor. Jakub Sichálek přijal jako host pozvání k představení monografie historika Františka Šmahela o Janu Husovi.

Na sklonku zimy zaskočila spolupracovníky IPSL smrt výtvarného kritika a teoretika Zbyňka Sedláčka († 20. 3. 2014). V Echách byl publikován nekrolog Daniela Vojtěcha, dvě ukázky z textů Zbyňka Sedláčka a soubor vzpomínkových textů Romana Musila, Jiřího Homoláče, Jana Wiendla, Vratislava Färbera, Petra Veselého, Keniči Abeho, Ladislava Nebeského a Libuše Heczkové.

Odkaz editora, interpreta-komparatisty a bibliografa Jiřího Pistoria († 15. 3. 2014) vyzdvihl v textu psaném pro Echa a nakladatelství Triáda Robert Krumphanzl. Jako překladatele a intelektuála exploatujícího palčivé otázky naší historie i současnosti představil Michael Špirit zesnulého Jindřicha Pokorného († 23. 8. 2014).

V rubrice Napsali připomněla Lucie Merhautová J. S. Machara (150. výročí narození), Michal Topor Ervína Taussiga (100. výročí úmrtí) a Irmu Geisslovou (100. výročí úmrtí; tento příspěvek v rubrice Píší) a Jakub Sichálek s Lubošem Merhautem Jana Lehára (deset let uplynulých od jeho smrti).

Na polovinu loňského roku připadlo významné životní výročí italské bohemistky, překladatelky a univerzitní pedagožky Annalisy Cosentino (* 19. 6. 1964) – echem ji představila Libuše Hezcková. V roce 2014 pak oslavil půlkulaté narozeniny literární historik a vysokoškolský pedagog Jiří Brabec (* 28. 10. 1929). Jemu je věnována řada ech počínaje koncem října: vlastním nebo vybraným textem do ní přispěli Luboš Merhaut, Jiří Flaišman, Josef Vojvodík, Michal Kosák, Lucie Merhautová, Michal Topor a Libuše Hezcková (v roce 2015 následovaly příspěvky Hany Šmahelové a Michaela Špirita). V tomto pásmu se objevila například menší studie o vztahu T. G. Masaryka a J. S. Machara a jejich názorů na filozofii, vědu a umění (L. Merhautová), podrobná analýza básně Paula Celana In memoriam Paula Éluarda (J. Vojvodík) či osobněji laděná evokace uměleckého prožitku po prvním zhlédnutí Tarkovského filmu Oběť a úvaha o patosu v umění (L. Hezcková).

Čtvrtý ročník Ech podává několika příspěvky rovněž obraz o aktuální činnosti IPSL: Březinův Dopis o Jaroslavu Vrchlickém z roku 1896 (v rubrice Napsali) předložil Michal Topor jako určitou předmluvu ke svému Čtení o Jaroslavu Vrchlickém, jednomu z prvních dvou svazků Antologií IPSL vydaných na přelomu let 2013 a 2014. iniciátor této edičního řady a editor svazku číslo 1 Michael Špirit navazuje na vydání Čtení o Václavu Havlovi příspěvkem o Korespondenci Karla Hvizďaly s Václavem Havlem ke knihám Dálkový výslech a Prosím stručně. Jako doplněk k Čtení o Jaroslavu Haškovi, třetímu svazku řady Antologie, vyšlo v Echách obsáhlejší pásmo dobových ohlasů německé literární kritiky na knižní překlad Haškova Švejka, vybrané a uvedené Janem

Münzerem. Rovněž byl zveřejněn proslov, jímž Luboš Merhaut při představení nových knih Institutu v říjnu 2014 přiblížil svoji koncepci Čtení o Jaroslavu Haškovi. U příležitosti vydání zatím posledního, čtvrtého svazku věnovaného Jaroslavu Seifertovi publikoval jeho editor Jiří Flaišman v Echách přednášku Jiřího Brabce o milostné poezii J. Seiferta. – Michael Špirit představil v rubrice Napsali úvod k rukopisu Fiktivní autobiografie a literární text R. Grebeníčkové, objevený při zpracovávání autorčiny pozůstalosti v rámci výzkumného projektu řešeného v IPSL. Jiří Flaišman a Michal Kosák shrnuli v jednom z posledních ech loňského roku svoje dosavadní poznatky z kolací různých verzí románu Loutky i dělníci boží, jehož edici připravují pro kolektivní projekt IPSL zaměřený na dokončení Souboru díla F. X. Šaldy.

Všechny tyto a další příspěvky obou hlavních rubrik Píší a Napsali (celkem 52 ech) byly pro přítomné knižní vydání přehlednuty, text sjednocen v interpunkci a po stránce pravopisné. Text publikovaných příspěvků nebyl jinak (až na několik málo výjimek autorských emendací) měněn, bez komentáře byla opravena pouze zjevná přehlédnutí a chyby. Elektronická ročenka zahrnuje vedle publikovaných textů přehled recenzovaných knih a článků a dalších témat příspěvků, biogramy autorů Ech a jmenný heslář.

Eva Jelínková, únor 2015

Píše Jiří Flaišman, 8. 1.

Už to tak někdy bývá, že postoje a myšlenky velkých osobností prostředkují širokým vrstvám nikoliv jejich stěžejní, životní díla-knihy, nýbrž texty vzniklé jaksí na okraji jejich tvorby. Totéž bezesbýtku platí i o knize **Karla Čapka Hovory s T. G. Masarykem**, v nichž se vlastně poprvé představil tehdy glorifikovaný prezident „jako vypravovatel opravdu rozkošný, sytý, barvitý, sama pohoda a samo kouzlo vzpomínání je tu zachyceno“ (jak poznamenal ve své recenzi již F. X. Šalda). Zejména se tak stalo proto, že v jejich třetí části jsou Masarykovy názory – řečeno opět Šaldovými slovy – „sneseny v takové úplnosti a tak přehledně, jak neučinil nikde přímo Masaryk sám“ (FXŠ: Masaryk viděný Emilem Ludwigem a Karlem Čapkem, in ŠZ 8, 1935/36, č. 3, prosinec 1935, s. 60 a 63). Právě tyto dvě vlastnosti ve spojení s „dobrým zvukem značek“ KČ a TGM zajistily jejich společnému dílu pozici mezi knihami tzv. povinnými, které by měl vzít do ruky každý. Tomu odpovídá i četnost vydání této knihy i sama výše nákladu jednotlivých vydání (v porevoluční euforii roku 1990 byly Hovory vydány – dnes v těžko uvěřitelném – čtvrtmilionovém nákladu). Současně si však tato skutečnost vynucuje erudovanou a precizní ediční přípravu každého vydání nového.

V loňském roce vyšly Čapkovy Hovory znovu, nově edičně připravené **Jiřím Opelíkem**, tentokrát v rámci Spisů TGM, vydávaných Ústavem T. G. Masaryka a Masarykovým ústavem a Archivem AV ČR, a to jako jejich 37. svazek. Za ním v proponované čtyřicetisvazkové řadě (srov. J. Brabec: Příběh Masarykových spisů, in Mám jen knihy a skripta, cenná práce životní, MÚ AV ČR 2002, s. 57–67) následuje již dříve (2012) vydaný svazek rozhovorů Emila Ludwiga s Masarykem Duch a čin v novém překladu Jany Malínské. Editor nového vydání Hovorů mohl navázat na kvalitní, již výše zmiňovanou edici Evy Vašíčkové a Miloše Pohorského, která vyšla jako dvacátý svazek Spisů Karla Čapka v nakladatelství Československý spisovatel roku 1990 (edice přinesla ve své druhé části pozoruhodný soubor Čapkových masarykian – básně, články, reportáže, rozhovory atd.). Předtím byla (po smrti obou autorů) vydána poprvé edice Hovorů až Miroslavem Halíkem v roce 1969, který

v Československém spisovateli vydával Dílo bratří Čapků (Halík mj. poprvé otiskl některé texty z Čapkovy pozůstalosti, které provázejí vznik Hovorů).

Vydavatel Hovorů byl při své ediční práci limitován hned ze dvou stran: rozsah dochovaného materiálu ke vzniku Hovorů je extrémně velký, obsahuje vstupy nejen obou autorů, ale i dalších spolupracovníků, administrativních pracovníků, ale též členů Masarykovy rodiny. Druhým omezením pak bylo vlastní nastavení edic ve Spisech TGM, kdy je kladen důraz na zveřejnění konečné podoby textu a upřednostňuje se pouze stručný ediční aparát, který se soustřeďuje na základní rovinu vysvětlivek a komentářů. Jen okrajově se zde připouštějí generalizující informace o genezi a proměnách vydávaných textů. Tuto situaci Jiří Opelík v ediční poznámce doplňuje: „Rozsáhlost, mezerovitost a způsob utřídění písemného materiálu nedovolily, aby jediný editor, nadto v běžném termínu, mohl edici doprovodit i záznamem různočtení a následným výkladem geneze Hovorů. Obeznamenost s materiálem mu však přece jen pomohla jak při poznání postupného komponování knihy, tak při řešení některých detailních textologických problémů“ (s. 289). Výchozím textem se editorovi stalo poslední souborné vydání za života K. Čapka z roku 1938, ediční poznámka pak mapuje rozdíly ve znění prvního dílu (Věk mladosti) vydaného v Aventinu/Činu a u Borového/Činu, zejména eviduje textové posuny mezi posledními vydáními samostatně vydaných tří dílů a soubornými vydáními z téže sazby z let 1936–1938 (tedy výchozím textem edice). Text ediční poznámky dále mimo jiné nabízí bibliografii dobové recepce, samostatně jsou vyčleněny vysvětlivky, nově je po vzoru dalších svazků Spisů TGM vybudován jmenný rejstřík (editor do svého vydání nepojal původní Slovníček ani fotografickou přílohu z předválečného souborného vydání). – Do oddílu Dodatků byly zařazeny jednak texty, jež mají charakter pracovních podkladů (Masarykem připravený Náčrt metafyziky a Čapkovu Stupnici a klasifikaci věd), kapitola Láska a manželství, která byla vyřazena na doporučení Masarykovy rodiny a jeho spolupracovníků. Poprvé je také v Opelíkově edici čtenářům zpřístupněna zamýšlená poslední kapitola třetího dílu s názvem Co se vám nelíbí? Oddíl Dodatků uzavírá příspěvek, který Čapek pronesl na 8. mezinárodním filozofickém kongresu v Praze v roce 1934 (původně vyšel v České mysl i v Lidových novinách). Jedná se o montáž výroků z třetího dílu Hovorů – zde se

editor rozhodl na rozdíl od množství časopiseckých ukázek z Hovorů pro zařazení do svazku, pravděpodobně pro svébytnost textu, neboť podobných, později v knižním znění upravených ukázek z Hovorů byla během let publikována řada.

Vrátíme-li se však k ediční přípravě textu, je potřebné zdůraznit, že Opelíkovo vydání má své těžiště zejména na rovině edičního zpracování textu. Jiří Opelík vystupuje při práci na Čapkových Hovorech s TGM jako editor věrně následující své autory, naplňující jejich záměr (ještě výrazněji se tento editorův přístup projevil například ve vynikající edici J. L. Fischerových Listů o druhých a sobě /2005/). Tento přístup se osvědčuje nejen na rovině kritiky výchozího textu (precizní odstranění všech porušení textu), ale zejména při eliminaci kolísání, jež vzniklo často v průběhu složitého redakčního zpracování. Editor tak text „dotahuje“, když často preferuje Masarykem užívaný/navržený tvar: například je vyrovnán výskyt přípony *-ismus* ve prospěch *-ism*, skloňování osobních jmen (*Gebauera* na užívané *Gebaura*), následování Masarykem postupně prosazované podoby *znova* místo *znovu* atd. Toto pevné jádro nové edice Hovorů s TGM představuje hlavní zisk ve vydávání tohoto díla a současně se stává i jasnou výzvou pro příští generace badatelů, kteří budou moci navázat na pečlivou a s velkou erudicí připravenou Opelíkovu edici.

Píše Michael Špirit, 15. 1.

V **echu z 10. 4. 2013** se Michal Kosák zastavil u reflexe **Sebraných spisů Bohumila Hrabala**, jak ji s blížícím se stoletým výročím Hrabalova narození (1914) charakteristickým způsobem vyvinula naše média. Debata bude s nadcházejícím 28. březnem 2014 zřejmě ještě houstnout. Využijme proto relativně klidného lednového času na rekapitulaci vydavatelského počínu z let 1991–1997, jehož přínos i úskalí se pod patetickými televizními výroky trochu rozmývají.

Souběžně se začátkem vlastních Spisů, v letech 1990–1992, povoloval Hrabal různým nakladatelům publikovat většinu svých titulů, které tiskem na území Československa do konce roku 1989 nevyšly. Pro tzv. běžného čtenáře a hlavně pro nakladatelství Pražská imaginace, v němž jeho Sebrané spisy začaly vycházet, se tak souborný projekt octl v konkurenci, jíž nemohl čelit. Chronologicky a v nákladech z dnešního hlediska neuvěřitelných vyšly mimo Sebrané spisy v roce 1990 vybrané texty let 1949–1952 Schizofrenické evangelium (Melantrich, 50 tisíc výtisků), román Obsluhoval jsem anglického krále (Československý spisovatel, 140 tisíc výtisků; o rok dříve byl text u téhož nakladatele zařazen do svazku Tři novely, 190 tisíc výtisků), prózy Něžný barbar (Odeon, 100 tisíc výtisků) a Kouzelná flétna (50 tisíc výtisků), básně Bambino di Praga – Barvotisky – Krásná Poldi (27 tisíc výtisků, obojí Československý spisovatel), knižní rozhovor Kličky na kapesníku (Práce, 70 tisíc výtisků). V roce 1991 byla v Melantrichu publikována nevydaná sbírka z roku 1948 Ztracená ulička a reedice knihy z roku 1965 Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet. Československý spisovatel vydal postupně trilogii Svatby v domě – Vita nuova – Proluky, Odeon prózu Městečko, kde se zastavil čas (50 tisíc výtisků) a nakladatelství Práce další texty z let 1949–1989 pod názvem Atomová mašina značky Perkeo. V roce 1992 vyšla reedice básní a próz z let 1938–1952 Poupata (Mladá fronta), skartovaná v roce 1969 a zveřejňovaná tak de facto poprvé, a v jednom svazku v Odeonu znovu prózy z první poloviny let sedmdesátých (Městečko, kde se zastavil čas, Něžný barbar a Příliš hlučná samota [v roce 1989 vydaná v nákladu 80 tisíc výtisků], 27 tisíc výtisků). – Okolnost, že u většiny těchto textů šlo o více či méně

odchylná znění od kriticky prověřených verzí ze Spisů, nehrála ve prospěch souborné řady žádnou roli.

Co bylo oproti tomu pro Sebrané spisy nanejvýš příznivé: (1) Hrabal se na jejich uspořádání a přípravě nijak nepodílel. Vydavatelům dal k dispozici veškeré své písemnosti, a to už v samizdatové éře. V roce 1986 se o jeho nově vznikající i dřívější rukopisy začal starat Václav Kadlec, který sestavil bibliografii spisovatelových vydaných prací, jakož i textů zůstavených v rukopisech, resp. strojopisech, a Hrabal se stal ústředním autorem jeho samizdatové edice Pražská imaginace, která měla díky rozmnožovacím technikám jako xerox nebo computer, k nimž měl Kadlec ve svém zaměstnání relativně snadný přístup, oproti „strojopisným“ samizdatovým řadám vlastně charakter nakladatelství. (2) Redakční rada Spisů (s Kadlecem ji tvořili Karel Dostál, Milan Jankovič, Josef Zumr, Jan Lopatka a Miroslav Červenka) zvolila pořádací princip, jenž umožňoval i integraci textů, které z perspektivy let 1989–1990, kdy plán Spisů vznikal, teprve budou napsány. (3) V pořadu autorova díla, v němž se jako jeden z nejsilnějších rysů prosazuje sklon k námětovému i tvarovému variování, postavili vydavatelé všechny verze vedle sebe dle chronologie jejich vzniku jako rovnomocné, tzn. do „hlavního“ textu zařadili například jak povídku Kain (1949, sv. 2), tak z ní odvozenou novelu Ostře sledované vlaky (1965, sv. 5), jak původní verzi prózy Jarmilka (1952, sv. 3), tak knihu Pábitelé (1964, sv. 4), pro niž autor kromě jiných textů upravil i stejnojmennou povídku, jak vzpomínkovou prózu Městečko, kde se zastavil čas (1973, sv. 6), tak její částečnou variantu Krasosmutnění, psanou pro tištěné vydání (1979, sv. 10). Vydavatelé tedy neurčovali, která z variant má větší uměleckou nebo literárněhistorickou závažnost, „oficiálně“ vydané texty (Slavnosti sněženek, Harlekýnovy miliony) toliko očišťovali od neautorských, nakladatelských (cenzurních) zásahů, o nichž zpravovali v komentářích. Jedinou – domníváme se, že nešťastnou – výjimkou z tohoto pravidla byl Klub poezie, koláž z próz Něžný barbar (1973) a Příliš hlučná samota (1976), datovaná rokem 1978, která cenzurována vyšla tiskem v roce 1981 s titulem Klubu poezie. Jako Hrabalův zřejmě největší tvůrčí kompromis ji vydavatelé Spisů (ovšem v dosud nezveřejněné strojopisné verzi z roku 1978) zařadili do 16. svazku (Naivní fuga, 1995), který obsahoval Hrabalovy adaptace, resp. koláže z textů jiných původců.

Jediné dělítko, k němuž editoři v rozloze chronologicky pořádaných Spisů přikročili, bylo žánrové rozčlenění Hrabalovy tvorby na beletrii a publicistiku. Prvních pět svazků tak obsahuje texty napsané do roku 1968: básně a prózy, jež tiskem vesměs nikdy nevyšly, anebo některé z nich byly opožděně zveřejňovány ve výše zmíněných výběrech *Schizofrenické evangelium* či *Atomová mašina* značky Perkeo (sv. 1–3), a jejich povídkové varianty publikované v Hrabalových prvních „oficiálních“ knihách mezi léty 1963 a 1968 (sv. 4–5). Až do 11. svazku pak následovaly prózy, které vznikaly a byly v samizdatu či tiskem publikovány od roku 1970 do poloviny osmdesátých let. Další díly Spisů byly rezervovány pro autorovu „literární publicistiku“, tj. pro texty s ustupující fabulí, v nichž Hrabal při zachování své stylistiky tematizoval vlastní tvorbu nebo tvorbu jiných umělců, a dále rozhovory, odpovědi na anketní otázky apod. Pro specifický žánr reportážní povídky-dopisu o současném společenském dění a jeho vlastní reflexi, jež Hrabal rozvíjel od přelomu let 1988/89, tedy v době, kdy práce na jeho Spisech byly zahájeny a kdy začaly vycházet první díly, editoři vyčlenili svazky navazující v číslování řady na „beletristickou“ etapu. Ve Spisech vyšly tyto texty ve chvíli, kdy předchází tvorba už byla publikována, a i když Hrabal ve svých „dopisech“ ještě v roce 1994 pokračoval, svazek *Dopisy Dubence* s texty z let 1989–1992 mohl vyjít takřka vzápětí (sv. 13, 1995). Aktuální spisovatelova tvorba, kterou Václav Kadlec i po roce 1989 vydával nejdříve v separátních tiscích a na konci každého roku publikoval knižně, tak byla do Spisů zahrnuta zcela organicky, jak dle chronologie vzniku, tak žánru (a bylo by tomu tak i v případě Hrabalova pokračujícího psaní, které však v roce 1995 ustalo).

Z dnešního časového odstupu a s výhodou znalosti následného ekonomického vývoje, resp. knižního podnikání lze říci, že štěstím pro Hrabalovy Sebrané spisy (v grafické úpravě Milana Albicha) bylo to, že je vydávalo nakladatelství „jednoho muže“. Václava Kadlece hnalo v první řadě zaujetí pro umělecké hodnoty a služba autorovi, kterého měl rád. Na unikátním projektu nic nevydělal a po dokončení Spisů v únoru 1997, shodou okolností současně s Hrabalovou smrtí, nakladatelství uzavřel. O koncepčním a odborném úspěchu Hrabalových Spisů, které odpovídaly základním faktorům souhrnné edice, za něž se považují úplnost, účelnost a přehlednost, tedy rozhodly okolnosti, které

vydávání díla žijících autorů (nejnověji např. J. Kolář nebo J. Škvorecký) zpravidla neprovázejí: (a) průzkum dosavadního, geneticky složitě zvrstveného díla a sestavení bibliografie, (b) jednoduchý, rozloze a fasetám spisovatelovy tvorby přiměřený způsob uspořádání, (c) nakladatelská obětavost a vytrvalost.

Po Hrabalově smrti vydává autorovy knihy kromě několika výjimek nakladatelství Mladá fronta a od roku 2006 tak činí výhradně. Samo se přitom omezuje jen na exploataci knižních titulů, které Hrabalovi dovolil vydávat komunistický režim, a na prózy, jež se šířily v samizdatu sedmdesátých a osmdesátých let 20. století. Je to čistě obchodní a poněkud úmorná nakladatelská politika, která ovšem zajišťuje, že na knihkupeckých pultech jsou průběžně k dispozici spisovatelova „hlavní“ beletristická díla (v jednotném formátu a grafické úpravě Luboše Drtiny, s dosud dvojnásobným výtvarným řešením přebalu). Zarážející je snad jen skutečnost, že za patnáct let nepřišla Mladá fronta s jediným původním nápadem, že blokuje jakoukoli jinou vydavatelskou aktivitu, jež přitom s tou mladofrontovní není v žádném konfliktu (jako výbor próz, který pro Českou knižnici navrhl Milan Jankovič), a že selhává v základních otázkách vydavatelského řemesla. Přestože má redakce díky Sebraným spisům vše jako na dlani, není schopna vypravit své hrabalovské tituly standardizovanou, třeba jen několikařádkovou ediční poznámkou (měly ji jen svazky vydané v roce 2000, z jejichž reedicí ale postupně mizí taky), a nad její síly je dokonce i jednoduchý aritmetický údaj o pořadí vydání.

Pomineme-li tituly vydané v MF pouze jednou, lze se ve třiceti dalších hrabalovských publikacích dobrat osmnácti chybných nakladatelských informací. Ještě víc zarmocující je skutečnost, že některé svazky přinášejí dle znění tiráží „upravené“ vydání (Kluby poezie, Vita nuova, oba 2010), jejichž odlišnost od kanonických znění ale není nijak vyložena nebo definována, a že podoba ojedinělé ediční poznámky k Městečku, kde se zastavil čas (2007) existenci Spisů jednak obchází a jednak připouští výklad, že text byl bezdůvodně editován nově. Že se nakladatelství ve svém plnění Hrabala nezastaví zřejmě před ničím, ukazuje dvojnásobná reedice povídek Slavnosti sněženek (2005, 2008) ve verzi dozírané cenzurou z roku 1978, od níž se spisovatel později jako od jediné výslovně distancoval, a též vydání už zmíněné koláže

Kluby poezie z roku 1981, která představuje snad ještě drastičtější příklad komunistického knižního dohledu. Je třeba ale dodat, že MF vydala v roce 2013 Slavnosti sněženek potřetí (nikoli podruhé, jak stojí v příslušném impresu), a to konečně v původním strojopisném znění, jak je přinesl 8. svazek Sebraných spisů (Rukověť pábitelského učně, 1993), a že z Klubů poezie v roce 2010 – když už nesáhla k autentické koláži Klubu poezie z roku 1978 – aspoň odstranila doslov, kterým ozdobila publikaci v roce 1981 zastánkyně „socialistického humanismu naší pokrokové literatury“ Jaromíra Nejedlá.

I ve světle této praxe lze pořád doufat, že blížícího se výročí a dalších časů se nakladatelství zmocní profesionálněji a že závěr Kosákova echa o potřebě jak revidované edice Spisů, tak nejrůzněji koncipovaných čtenářských vydání nebude oslyšen. Než k tomu snad dojde, měly by dosavadní Hrabalovy devatenáctisvazkové Sebrané spisy z let 1991–1997 být samozřejmým východiskem jakéhokoli opakovaného nakládání.

P. S. Po dokončení a redakci tohoto textu byly zveřejněny bližší informace o nadcházejícím mladofrontovním **vydavatelském záměru**.

Píše Jakub Sichálek, 22. 1.

Poslední životopisná monografie o Janu Husovi vyšla v Čechách před více než padesáti lety (pomineme-li reprint Sedlákovy práce M. Jan Hus z roku 1915, který vyšel v roce 1996). Josef Macek, tehdy čelný marxistický historik a ředitel Historického ústavu, ji koncipoval výslovně populárně vědecky. Kniha Jan Hus (Svobodné slovo 1961) příznačně otevřela ediční řadu Odkazy pokrokových osobností naší minulosti. Byla napsána à thèse – podřízena ideologickým hlediskům. Mackovi, historikovi s nevšedním darem slova, se nicméně podařilo vytvořit poutavý dramatický obraz Husova života a veřejného působení. V dalších desetiletích byli iniciativnější zahraniční badatelé. Ti se nemuseli ohlížet na ahistorické ideologické požadavky. A Josef Macek, chtěl-li psát o Husovi, mohl tak činit leda pro zahraniční odborné publikum, neboť v Čechách počínaje 70. lety nesměl...

Teprve loňský pozdní podzim přinesl, na rok přesně padesát let od druhého vydání Mackovy knihy, nové monografické zpracování Husova „života a díla“, jak zní podtitul věcně pojmenované práce **Jan Hus** (Argo 2013, 320 stran). Těžko bychom hledali povolanejšího znalce Husovy doby, než je autor této monografie, historik **František Šmahel** – jeho bibliografii zdobí desítky pronikavých studií k dějinám husitství, včetně monumentální čtyřdílné syntézy Husitská revoluce (Historický ústav 1993; 2. vyd. Karolinum 1995–1996; německé, upravené vydání 2002), a jeho biografii věnují řada nejprestižnějších mezinárodních i domácích vědeckých ocenění.

Šmahelova kniha podobně jako kdysi ona Mackova necílí primárně na čtenáře-odborníka, je však pojata zřetelně ambiciózněji než Mackovo vyprávění „pro lid“. Šmahelův výklad, stavějící proti sobě v diskurzivně scelených soudech fakta a domněnky, zůstává přesto čtivý a podmanivý. Tu a tam užitý autorský plurál má zcela jiný tón než Mackovo nadužívané „my“. Promyšlená koncepce svazku umožňuje několikerý způsob čtení. Autor nerezignoval na poznámkový aparát, oddíl Vybrané otázky studia jej pomáhá odlehčit a tím pádem i zpřehlednit celý výklad. Neodradí-li čtenáře „petitový“ text, najde mezi Vybranými otázkami studia (v podobě abecedně organizovaného hesláře, s. 261–271)

poučení o atraktivních, hojně diskutovaných tématech vztahujících se k Husově osobnosti a jeho působení: přízvisko Hus, spory o Husovo rodiště, Husova podoba, Husova závislost na anglickém reformátorovi Johnu Wycliffovi, Husův podíl na českém biblickém překladu, tajné písmo v Husových listech aj. Věcné vysvětlivky (bylo by možné je ještě rozšířit: sylogismus, promotor, apod.) usnadňují porozumění oborové terminologii, bez které se fundovaný výklad neobejde, dobře volené barevné obrazové přílohy odkazují k vizuální části kultury husitské doby.

Kniha Františka Šmahela nesetrvává jen na poli tradičně zůstaveném historikům. Snaha uchopit Husovo veřejné působení komplexně vede autora k Husovým českým textům, které dostaly přívlastek „literární“ v užším slova smyslu. Ukazuje se zřetelně, že literární historie, či obecněji filologie má vůči Husovu dílu i slovesnosti husitského období narůstající dluh. Nebo platí, že „Husovo literární dílo je součástí dějin teologie [...] Hus je v prvé řadě náboženský myslitel a reformátor, nikoli slovesný tvůrce“ (Jan Lehár: *La letteratura ceca medievale. Definizione cencettuale e struttura evolutiva*, in *La letteratura ceca medievale. Il contributo di Roman Jakobson alla medievistica ceca*. Udine, Forum 2003, s. 33)? Lze jen litovat, že nejlepší znalec češtiny husitského období Jiří Daňhelka (1919–1993) už nestačil napsat svá prolegomena k českým spisům Jana Husa. Nemohla se uskutečnit ani edice interpretačně i atribučně problematického díla *Orthographia Bohemica*, kterou společně plánovali právě Jiří Daňhelka a znalkyně Husovy latiny Anežka Vidmanová (1929–2010).

Svůj výklad František Šmahel končí kapitolou *Dva životy a dvojí žití mistra Jana Husa*, která v chronologicky vedené zkratce sleduje dějepisné i kulturně-politické formování Husova zjevu a odkazu. Součástí příběhu o tom, jak se Hus postupně stává Husem, je tedy nejnověji i tato kniha. Znalou, poutavou, úctyhodnou součástí.

Napsal Otokar Březina, 29. 1.

*Jako svého druhu předmluvu k právě vydané knize Čtení o Jaroslavu Vrchlickém uveřejňujeme text-dopis básníka a esejisty **Otokara Březiny** z 25. listopadu 1896, zasláný Sigismundu Bouškovi a jím otištěný v lednu 1897 v měsíčníku Nový život. **Dopis o Jaroslavu Vrchlickém** je mj. dokladem nových cest, po nichž se v 90. letech 19. století ubíralo myšlení představitelů mladé literární a kritické generace, vůči oficiálně vynášenému Vrchlickému stále kritičtější. Zveřejnění tohoto dopisu předcházela Březinova slova o Vrchlickém v dřívější korespondenci, jež Bouška citoval v Novém životě v létě 1896 (č. 7, červenec, s. 4–5) a jimiž se prý Vrchlický cítil uražen. Březinův Dopis o Jaroslavu Vrchlickém (Nový život 2, 1897, č. 1, s. 22–23) vyšel s úvodní, vysvětlující poznámkou S. Boušky: „Někdy jest také dobře býti indiskrétním. Ve studii své o p. Otakar Březinovi zmínil jsem se, kterak on smýšlí o p. Jaroslavu Vrchlickém. Byla to mužná a krásná slova. Ale kupodivu byl p. Vrchlický, vykládaje si snad místo to nesprávně, slovy těmi uražen. Přítel Březina svolil, abych jeho list otisknul.“ Text dopisu byl již otištěn také v souboru Otokar Březina: Korespondence I (1884–1908), ed. Petr Holman (Brno, Host 2004, s. 390–391), tam lze také číst jiný, pozdější Březinův dopis Bouškovi (z 24. 12. 1896) komplikující přece jen představu o hladkém Březinově souhlasu s uveřejněním dopisu o Vrchlickém (s. 397–399).*

mt

Dopis o Jaroslavu Vrchlickém

Milý příteli,

přítomný dopis píše Vám v duchu celých čtrnáct dní; hovořívám s Vámi, často, podvečer, když sedávám v soumraku u svého ohně, unaven těžkým životem svých dnů, jimiž draho platím těch několik světlejších chvil svého snění. Nekonečné hodiny samoty, které dodávají podivných rezonancí teskným myšlenkám.

Ale abych Vás neobtěžoval svými osobními smutky. Z Vašeho listu mne, jak se samo sebou rozumí, chytil pasus o mistru Vrchlickém. Těch několik slov, které jste citoval z mého dopisu ve své studii, ho urazilo. Přemýšlel jsem o tom a smutně se tomu usmívám. Kdyby věděl, jako všichni, kteří mne znají, jak jsem dalek každému nedocenění jeho práce. A co jsem chtěl říct svými slovy! Jeho nedůvěra k mladým si je vykládá jinak, než byla myšlena. Vzpomínám si znovu na ně, ale všecko, co jsem napsal, napsal bych zas. Může se hněvat na nás, že jdeme jinam, jinými cestami? On, jehož dílo má tragickou vinu právě v tom, že s žízni, které ani nepřítel neupře obdivu, chtěl opítí se vším, co zráló na vinicích ducha! A který právě tím, v dobách prvního vývoje, kdy se tvoří v umělci tvůrčí metoda, nabyt jistého chvatu, improvizálního lesku, který byl odjakživa nepřitelem těžkého dobývání z hlubin a kořistění z panenských půd! Proč se diví osamělému, utlačenému člověku, který našel svou cestu k smrti a k životu daleko od jeho Babylonu, kde se mluví všemi jazyky a jehož zahrady byly svědkem tolika slavností a orgií? Upíral kdo z nás, že jeho krajiny jsou rozlehlé a bohaté? Nechci mluvit o uměleckém významu jeho díla. Dopis by na to nestačil. Nebyl dosud pojat tak definitivně, jak by se zdálo. Mramor k jeho pomníku je ještě v lomech. A bude to nádherný pomník. Také nechci mluvit o útocích, které z jeho knih se odrážejí na jeho život jako člověka. Znáte dobře, jak o tom soudím. Není nad naši lidskou pravdou jiná, vyšší? A není odvážné hnát naši lidskou pravdu až tak daleko, že z jejího hlasu dýchá namáhavý dech na smrt zápasících? Což kdybychom se mýlili, a nová pravda, třetí, stála vedle nás neviditelná, s výčitkou, která nabude zvuku v budoucnosti? Víím, zápasící nesmí se dáti zemdlívati těmito úvahami. A ani nemůže, jsou duše bojovníků a duše těch, kteří klamou sebe i jiné ze slabosti své lásky. Nad oběma šumí písně jediného světla. (Přílišné odlišování, zavrhování cest a předpisování cílů je kletbou našeho příliš historického pojmání věcí.) Je příliš mnoho nejistoty v tomto životě. Já výši umělce měřím dle nejvyšších bodů jeho inspirace. Podle toho, jak stojí k tajemství. Kdyby v celé knize mi svítila jediná věta, otvírající možnost nových perspektiv aneb novým, šťastným obrazem vyslovující pravdu malovanou už na egyptské pomníky a rytou do hliněných tabulek asyrských, pokloním se před ním. Nepsal marně. Aby k této jedné větě došel, aby ji slyšel nad sebou šumět v pralesích neznámého, musel projít celé obsáhlé krajiny duše a zažít bolestná a významná dobrodružství se stíny, které potkával na své cestě. Že mi

nevypравuje také o těch dobrodružstvích a že mne unavuje sdílením věcí, které znám? Nemůžeme poroučeti ani svým vzpomínkám, ani svým nadějím. To nejlepší v nás není v naší moci. Proto je čas naplněn radostnými písněmi budoucích událostí. Umělecké vegetace zrají a kvetou pod jiným sluncem, nežli je naše. Sebejasnější hlas mistra je zlomen nachlazením v dlouhých nocích, které probděl meditacemi, a v těch, jimiž bloudil, hledaje návratu k žití. Povídám mistra, to jest umělce mých snů. Umělec má nepřítel i ve vlastní své výmluvnosti. A jeho dovednost zasazuje jeho dílu stokrát větší rány nežli nejsilnější kritik. Prsty někdy běží bravurně po klávesách a duše bloudí, zamyšlena, na březích stříbrných jezer. Mám rád úzkostlivou pronikavost výrazu. A obrazy fixovat žíravými silnými roztoky. Nejúrodnější doba v životě umělce jest doba jeho mlčení.

Snad jednou bude možno i mně vysloviti ve zvláštní studii o mistru Vrchlickém svůj soud básníka, soud, vím to dobře, který nebude těžkou analýzou vědeckou (na to přijdou jiní a povolanejší), ale pokusem zachytit hlas mistrův v končinách tajemného a odpovědět mu hlasem třesoucím se ještě pohnutím ze vzdalující se blízkosti vlastní vize. Pak bude moci lépe souditi o mé myšlence nežli dnes, kdy projev mé sympatie ho urazil proto, poněvadž jsem ho napsal já. – [...]

Nová Říše, 25. XI. 1896
Březina-Jebavý.

Píše Michal Topor, 5. 2.

Otto M. Urban a **Filip Wittlich** připravili a v prostorách pražského Obecního domu realizovali výstavu, již nazvali prostě, jubilejně **1912. 100 let od otevření Obecního domu v Praze** (24. 10. 2012 – 31. 1. 2013), jako doprovod k ní vznikla stejnojmenná kniha (Praha, Arbor Vitae – Obecní dům 2012). V kombinaci vizuálních prostředků s texty se pokouší přiblížit umělecko-společenský kontext vzniku a především prvních měsíců existence Obecního domu; sami pořadatelé svazek označují za „jakýsi kaleidoskop či mozaiku“ (s. 20). Miroslav Petříček v zařazené črtě – vzhledem k zaměření svazku naprosto patřičně – uvažuje o vztazích mezi pojmy „figury“ a „pozadí“, přítomnosti a minulosti (ba i budoucnosti) a jejich vzájemné nejednoznačnosti, provázanosti (s. 41–42). Průběžná evokace dobových témat prostřednictvím kalendária a fotografií, převzatých takřka výhradně z časopisu Český život, naznačuje nekonečnou otevřenost minulosti: kuriozity a efemérnosti tu sousedí s fragmenty dočasné i dalekosáhlejší světodějnosti. Litující slova v závěru pořadatelské předmluvy (s. 21) o mezerách např. v oblastech filmových a hudebních jsou sice svědomitá, avšak také poněkud alibistická. Žehráni na nedostatek přípravného času (tamtéž, s. 16) probouzí vedle rozpaků i obavy, zda či do jaké míry se v takovém případě pořadatelé museli spokojit s narychlo prostřenými, odvozenými, rekapitulujícími skicami namísto důkladných, originálních a navíc v souhře celku funkčních badatelských a interpretačních výkonů.

Svazek skutečně spíše než analytická, jasnozřivá či promyšleně zneklidňující zastavení nabízí v jednotlivých nerozsáhlých pojednáních vcelku rutinní, shrnující a utřídující výklady. Knize ve smyslu rovnovážného celku přitom neprospívají zjevné výpadky redakční, za jejichž vyústění lze považovat i přítomnost popularizačně až turisticky pojatého textu Zdeňka Lukeše o pražských stavbách, a na druhé straně odbornicky přebujelého příspěvku Adama Hnojila, který sice podnětně nabádá k oproštění úvah o podobě Obecního domu od jediné někdejší, třebaš „modernistické“ optiky, ve formulaci svého hlediska však dovede být ničivě krkolomný, viz: „Naznačené diskurzivní možnosti uměleckých děl Obecního domu nahlížíme jako vyvrcholení určitých silových center,

koncentrujících dynamické modifikace a tendence, jimiž lze postihnout strukturu uměleckých jevů, které se v objektu významného uměleckého reprezentanta projevují nejvíce. Nejdůležitější díla lze interpretovat jako zvláštní body, které lze pojímat jako důležité artefakty nejlépe postihující měnící se podobu tehdejších estetických modelů“ (s. 91).

Dominuje pozornost upřená k událostem scény výtvarné. F. Wittlich poučně zpřehledňuje kulturně-politické zázemí stavby a zjevu Obecního domu, Tomáš Winter porovnal pražskou a pařížskou verzi tzv. kubistické výstavní instalace, Otto M. Urban představil křehké umělecké sdružení Sursum (1910–1912). Petr Wittlich sondou soustředěnou ke Gutfreundově soše Úzkost zahajuje sérii profilů vybraných evropských výtvarníků, v záběru dle celkového zadání zúžených na nedlouhou epizodu jejich tvůrčí dráhy. Takto se Magdalena Nešlehová zabývá Bohumilem Kubištou, Anna Pravdová Františkem Kupkou, Tomáš Pospiszyl Marcelem Duchampem – a takto by ovšem bylo možné pokračovat jaksi donekonečna.

Marie Rakušanová šla jinou cestou. Zaměřila se na soudobé výstavní události v Německu a účast umělců z Čech v jejich rámci, v první řadě na velkou přehlídku uspořádanou r. 1912 v Kolíně nad Rýnem düsseldorfským uměleckým spolkem Sonderbund. Autorka se programově vymezila proti dějepisu dominant a směrovek vlivu: „Teprve v poslední době je uplatňováno odlišné pojetí, rekonstruující spleť sítě vztahů, tvořené aktéry dobového dění. Umožňuje vytvoření plastičtějšího obrazu dobové situace, ozřejmuje některé fenomény, které souvisí spíše s kulturním a společenským milieu, zpětně však zásadně zasahují do geneze vlastních uměleckých děl“ (s. 173); v závěru píše o „spleťtité“ (středo)evropské síti („mapě“) vztahů mezi výtvarnými umělci, již „má smysl rekonstruovat s respektem vůči každému jejímu bodu“ (s. 179). V tomto duchu autorka mj. představila osobnost Ernsta Aschera, česko-německého malíře a přítele pražských německých literátů, později pařížského sběratele afrických domorodých artefaktů. Také Hana Klínková vyzývá v textu, do jehož středu postavila výstavu spolku Deutsch-böhmischer Künstlerbund v Rudolfinu (únor – březen 1912), „propojenost a jemné předitivo vztahů, vlivů a informací mezi Prahou, Vídní, Berlínem, Mnichovem, dalšími místy v cizině a českým prostorem včetně příhraničních oblastí v rámci německého

kulturního prostředí“, dokládajíc ovšem toto předivo leda výčtově, údaji o domicilech na dané výstavě zastoupených umělců a několika dalšími jmény, což tušivě označuje za „zlomek čehosi mnohem většího“ (s. 188–189).

Jako dobrý nápad je třeba ocenit zařazení staršího kompaktního textu Rostislava Šváchy (vyšel r. 1997 v Ateliéru) s připojenými úryvky z dobového tisku provázejícími návrhy a vznik reprezentativní budovy často velmi polemicky, odmítavě. Tuto nejednou ostře hrocenou časovou rozpravu sleduje poté i Luboš Merhaut – v určitém výseku časopiseckého spektra a ve spojitosti s dalšími kulturně-estetickými diskusemi. Aspekt ryze literárněhistorický zastupuje v knize především stať Daniela Vojtěcha Živé plameny. O některých slovesných událostech roku 1912. Výklad literárního dění v daném roce podal před několika lety (2010) v kompendiu Dějiny nové moderny Jan Wiendl; D. Vojtěch uvedl „paradoxní“, vyvlastněné a přitom reprezentativní postavení Obecního domu v „soudobé situaci“ do vztahu s tehdejšími literárními projevy vědomí a různého řešení krize vztahů na osách jedinec – jazyk – svět; tuto perspektivu pečlivě rozvíjí interpretací míst v textech F. Kafky, J. Demla, bratří Čapků, V. Dyka, R. Weinera, L. Klímy, O. Theera či – závěrem – v Schnitzlerově hře Profesor Bernhardi.

Petra Ježková rekognoskaci pražské divadelní scénérie v roce otevření Obecního domu postavila přednostně na osvětlení Kvapilových iniciativ na půdě Národního divadla, ze škály experimentátorštěji vyhlížejících pražských podniků poté vyzdvihla především činnost tzv. Divadla Umění (1912–1914), v tomto ohledu krátce také připomněla zprostředkovatelskou vstřícnost vedení pražského Nového německého divadla (ředitelem byl tehdy Heinrich Teweles) vůči „modernistickým impulzům“ (s. 246). Libuše Heczková upozornila na význam zvolení Boženy Vikové-Kunětické poslankyní českého zemského sněmu (na jaře 1912), skandalizované i reprezentativní události českého veřejného dění, v níž vyústily předchozí peripetie snah o prosazení ženy jako političky.

Velkorysá výtvarná, obrazová výprava svazku nemůže překrýt vnitřní nesourodost celku – netřeba váhat s výrazem – slepence. Ovšem: měla vyjít kniha – a úkol byl splněn.

Píše Luboš Merhaut, 12. 2.

Knihu **Literární dandysmus 19. století ve Francii** z francouzštiny (Le dandysme littéraire en France au XIXe siècle, Orléans, Paradigme 2010) přeložila Alena Lhotová a vydalo nakladatelství Karolinum (2013). Napsala ji německá literární historička **Karin Beckerová**, která působí v rámci romanistického semináře na univerzitě v Münsteru a věnuje se francouzské a italské literatuře v dosti širokém časovém rozpětí – od středověku do současnosti. Umožňuje to, resp. podmiňuje její kulturologicky rozvolněný a interdisciplinárně otevřený přístup, projevující se mimo jiné studiem tzv. mentalit (např. gastronomie či počasí v literárních dílech). I s touto výbavou se v nerozsáhlé studii zaměřila na dandysmus jako „nejenom společensko-historický fenomén, ale také umělecký literární proud“ (s. 11).

Beckerová nejprve široce vymezuje – s oporou jak v pracích klasických (Barbey d'Aurevilly, Baudelaire), tak novějších (mj. Coblenecová) – ústřední pojem: jako kult jedinečnosti s rysy individualismu, nekonformního exhibicionismu, výjimečnosti, estetizace každodenního života a životního stylu, masky, kalkulace, sebestylizace, impertinence atd. Zaznamenává stručně dějiny pojmu „dandy“ a se smyslem pro názornost rekapituluje možnosti jeho aplikace v různých rovinách, neboť „existuje zásadní rozdíl mezi ‚historickým‘, ‚reálným‘, ‚prožívaným‘ či ‚empirickým‘ dandysmem a dandysmem ‚literárním‘, ‚uměleckým‘, ‚románovým‘ či ‚imaginárním‘. Mezi oběma variantami se v literatuře občas vyskytne i dandysmus ‚mytický‘, ‚teoretický‘, ‚ideální‘ nebo ‚věčný‘ jakožto abstraktní konstrukt, jehož ovšem ani historičtí dandyové, ani jejich literární bratři nemohli dosáhnout“ (s. 18).

Na tomto základu pak autorka deklaruje svůj záměr: „prostudovat jak vznik, tak i vývoj literárního diskurzu o dandysmu od počátku až do konce století“, sledovat „hlavní rysy proudu, jež Barbey d'Aurevilly nazval ‚dandysmus v literatuře‘ a Baudelaire ‚dandysmus v písemnictví‘ či ‚literární dandysmus‘, se pokusíme popsat na následujících stranách. V zájmu lepší orientace v historickém kontextu diskurzu uvedeme texty do společenských a myšlenkových souvislostí daného období. Jednak probereme jejich vztah k ‚historickému‘ dandysmu, jednak autorská literární díla porovnááme s životními osudy jejich tvůrců“ (s. 18).

Přes citované zpřesnění tematického záběru knihy, ovšem v souladu s předsevzetím postupovat chronologicky a zachytit jak kontinuitu, tak „zlomové body“ procesu proměn dandysmu, resp. dandysmů, autorka vykládá svou látku v podstatě tradičně. Existující „materiál“ je navíc omezený, nutně se tedy v četných pracích o dandysmu, které vyšly především francouzsky a anglicky, opakuje (v tomto smyslu lze snad porozumět formulaci o trochu záhadném „diskurzu o dandysmu“). Jako v podstatě všichni autoři přehledových prací na toto téma i Beckerová, byť soustředěna na francouzskou literaturu 19. století, musí začít anglickými kořeny (G. B. Brummel /Brummell/, G. G. Byron), přes Alfreda d’Orsay se pak dostává k různým formám dandysmu ve Francii, k pojednáním Julese Barbey d’Aurevillyho a Charlese Baudelaira (jejich obligátní citace ostatně rovněž rámují text její knihy, i když na konci v doprovodu Rolanda Barthese a Marcela Prousta). Pozoruhodně přitom srovnává původní rozvrhy jejich rozprav a posléze i výsledné teoretické koncepce; snaha konfrontovat dandyovské obrazy, výkony a jejich předobrazy a inspirace na solidním biografickém podkladu je pro knihu příznačná (sklon ztotožňovat reálné a literární osobnosti se tu projevuje spíše výjimečně). V dalších kapitolách defilují zvláště jména François-René de Chateaubriand, Alfred de Musset, Eugène Sue a románové postavy Stendhalovy a Balzacovy; dekadentní dandysmus a estetismus reprezentují Robert de Montesquiou, Joris-Karl Huysmans a Auguste de Villiers de l’Isle-Adam, „vrchol a úpadek“ dandysmu pak Oscar Wilde; „nostalgie a kritika“ dandysmu je nalézána u Marcela Prousta.

Stále přitažlivý fenomén je v českém kontextu připomínán zejména v souvislosti s dekadencí a s výjimečností Arthura Breiského, esejisty poučeného o tématu i mystifikujícího, z novějších prací je vlivným a vlastně i ojedinělým překlad monografie Françoise Coblenceové Dandysmus. Povinnost pochybnosti (přel. Klára Vávrová a Lubomír Martínek /nikoli Matoušek, jak opakovaně uvádí redakčně doplněné poznámky v knize Beckerové/, Prostor 2003). Oproti její důsažnosti a analytickému ladění se publikace Literární dandysmus 19. století ve Francii vyznačuje spíše popisností, přehledovým a shrnujícím zacílením. Zřetelný a logicky vystavěný výklad jako by byl určen nejspíše pedagogickému účelu (což platí i pro překlad do češtiny), představuje vlastně ustálené, konsenzuální vědomí a pojetí zaznamenaných otázek, v tomto smyslu vskutku diskursivní psaní. Zároveň však důraz Karin

Beckerové na vztah dandysmu „společenského“ a „literárního“ přináší některé dílčí postřehy, úsilí o postižení vzájemné spojitosti sociálních, uměleckých a teoretizujících oblastí či perspektiv přece jen může otevírat oživující možnosti.

Píše Michal Kosák, 19. 2.

Editori jsou často sužováni otázkami, co si se vším tím kritickým aparátem, tedy např. s různočtením a s komentáři, kterými doprovázejí publikovaný text, počnou literární historici i teoretici, jak využijí kupř. poznatky o historii textu, kterak je vřadí do těch vyšších struktur a pater, kde se pohybují. Z druhé strany ovšem: jak pohlížejí tito představitelé literární vědy na cíle editorovy práce, jak vlastně chápou jeho snažení? Způsob náhledu – alespoň některých koryfejí literární vědy – je přitom patrný z toho, jak se u nich pracuje s termíny, skrze něž si textologie své cíle formulovala.

Petr A. Bílek v článku **Babička proměněná v moderátorku**, uveřejněném v Respektu (č. 50/2013), komentoval adaptované vydání Babičky Boženy Němcové (Práh 2013). Ke konci svého výkladu píše: „Kultura jako sféra bytostně lidské činnosti funguje na principu, že jeden text [...] generuje desítky či stovky interpretací. Aby při tom nedocházelo ke zmatení jazyků a celé interpretační snažení, táhnoucí se po celé generace, dávalo smysl, musí výchozí text zůstat neměnným. [...] Civilizovaná společnost prostě na texty svých klasiků sahají co nejméně. Text vnímají jako ‚posvátný‘ celek, jako fetiš, jehož se nelze dotýkat. Zde musí kultura uplatnit své právo tabu, tak jako u incestu“ (s. 69).

Aby tedy při tom nedocházelo k onomu zmatení jazyků: jednak text sám asi není nějakým strojem na interpretace, ale jsou to interpreti, kteří ony výklady „generují“. Ani neměnnost textu není víc než zbožné přání. Ve vztahu k předmětu Bílkova článku, Babičce Boženy Němcové, je nejen vlastní „autorská“ historie textu, ale i historie pozdějších edičních řešení naopak řadou výrazných proměn textu (srov. k tomu též **echo z 18. 12. 2013**). A spojení „posvátný text“, které u nás pro textologii aktualizoval Mojmír Otruba a které patrně stojí za Bílkovou formulací, odkazuje především k úkolu komentátora zbavit posvátný text množstvím různých čtení, tedy neměnný text jakožto výsledek edičního zpracování vytvořit, a tak se textu nezbytně i „dotýkat“. Přitom každý další editor literárního díla nebude chápat text jako „neměnný“, ale naopak bude

text dále edičně zpracovávat, což znamená třeba jej po stránce pravopisu nově aktualizovat.

To vše jsou ostatně věci evidentní, kterých si je určitě Petr A. Bílek dobře vědom. Koneckonců je také dobře možné, že ve svém povýtce publicistickém textu formuloval ono – pro něj zcela nepřiznačné – kritérium „neměnnosti“ jen v kontextu posudku naprosto dryáčnické adaptace Babičky, nebo se prostě v oné husté síti popkulturních odkazů a přirovnání, které jeho článek obsahuje, ztrácím. Přesto přese všechno se ale nejedná o ojedinělý názor na ediční práci: slovy Vladimíra Papouška editoři „hrají“ jakousi „hru na pravost, původnost a nedotknutelnost“, přitom „vytvářejí fantom čehosi, co nikdy neexistovalo“, protože každé nové vydání se změnou grafiky a především se vstupem do nového historického kontextu „znamená kompletně nové vyjednávání“ (Strategie kanonizace in: Česká literatura rozhraní a okraje, ed. L. Jungmannová, Praha, ÚČL AV ČR – Akropolis 2010, s. 25), nebo, jak píše Jurij Lotman, vedou „vášnivě, leč naprosto neplodné spory o takzvaných ‚kanonických‘ redakcích textu“ (in Kultura a exploze, Brno, Host 2013, s. 117).

Všechny tyto soudy jsou značně zjednodušující a nepřesné. Dílem toto nedorozumění způsobuje ale asi také onen nešťastný autoritářský termín „kanonický“ text. Z něj se pak odvozují požadavky na posvátnost a neměnnost textu, jež ovšem nikterak nevystihují snahu editora, jenž pro čtenáře volky nevolky a jen a jen za sebe vybírá některou z variant – čímž vlastně text zrazuje – a zbavuje jej porušení. Kdyby se textologie tohoto termínu zbavila, byl by možná klid... spíše však nikoli.

Píše Jiří Flaišman, 26. 2.

Svoji „šedesátku“ oslavil v loňském roce pražský Památník národního písemnictví mimo jiné vydáním rozměrné, reprezentativní sto sedmdesátistránkové publikace **Památník národního písemnictví 1953–2013**, kterou sestavili a doprovodné texty k ní napsali stávající ředitel Zdeněk Freisleben a dlouholetá pracovnice této instituce Růžena Hamanová. Rozhodnutí věnovat výraznou péči její výtvarné stránce se díky grafikům Filipu Heydukovi a Martinu Strnadovi jeví jako šťastné – publikace na této rovině přináší několik originálních řešení, například střídáním gramáže papíru v knižním bloku, ponecháním obnaženého, syrového hřbetu, a v tomto ohledu zcela jistě plní zadání být pomyslnou výstavní skříní instituce v jejím jubilejním roce.

Přes její značný rozsah najdeme v knize jen málo textu (nutno však zdůraznit, že jsou čtenáři k dispozici paralelní anglická a německá znění). O to větší důraz je kladen na obrazovou složku, která výroční knihu vřazuje spíše do kontextu v současnosti vydávaných výtvarných publikací-katalogů. Soupisům Památníkem vydaných publikací či realizovaných výstav a jiných akcí však už nebyl dán – evidentně vzhledem k nastavení publikace (a nutno dodat, že bohužel) – prostor. V této oblasti měla nově vydaná publikace navázat na ideově spřízněnou knihu vydanou k padesátiletému výročí PNP Záznamy času (2003), která přinesla soupisy publikační a výstavní činnosti. Tuto absenci se nová publikace snaží saturovat alespoň tím, že do své obrazové části hojně zařazuje plakáty z Památníkem pořádaných výstav či obálky vydaných publikací, byť výběr očividně do značné míry určuje jejich výtvarná složka, takže je patrná tendence ukázat jen to vizuálně pěkné (což se ne vždy daří, srov. např. s. 86).

Vstupní text ředitele Freislebena velmi obecně pojmenovává přechodnou situaci, v níž se PNP nachází, a stručně podává vizi moderního muzea literatury, v něž by se měl Památník v budoucnu proměnit. Je zřejmé, že několik odstavců úvodního textu nedává mnoho možností pro formulaci detailní koncepce a argumentační podepření vytčených cílů, a proto nelze než věřit, že současné vedení PNP bude mít sílu a možnost svoji ideu nové instituce, spojenou s přesunem do

nových prostor, ve složitých podmínkách realizovat. Následný text je strukturován do čtyř celků mapujících období let 1953–1963, 64–73, 74–89 a 1990–2013; jejich stručnou charakteristiku v úvodním odstavci následuje popis činnosti jednotlivých sekcí PNP v dané době. Velikým nedostatkem tohoto textu je jeho bezkrevnost – oč cennější by bylo zaměřit se na osobnosti, které v Památníku působily či v něm strávily leckdy celý svůj odborný život, než věnovat prostor suchému shrnutí neosobních dějin instituce. Tento přístup by též následně mohl vést k výraznějšímu vyslovení distance od 50. let, kdy PNP vznikl v naší archivní a muzejní tradici jako víceméně cizorodá instituce, či let normalizace, což by bylo jistě možné, aniž by pisatelka nebo pisatel museli mít pocit, že zrazují lásku, již mohou k této instituci chovat.

Bohatá obrazová část, která přináší ukázky z archivních dokumentů, knižních fondů, publikací Památníkem vydaných, fotografií z akcí Památníkem pořádaných, byla sestavovateli co do koncepce pojata jako koláž (volně zavěšená na chronologickou osu). Tomuto žánru bylo učiněno zadost, takřka do sousedství se dostala dopisnice Franze Kafky rodičům a fotografie zaměstnanců PNP na bramborové brigádě, otázka je, zda to není málo, zda neměla být při takto velkomyslném nastavení věnována pozornost hlavně sbírkovým fondům (a zda nebylo zapotřebí ukázat hlavně zahraničnímu publiku unikátní materiály uložené v PNP). Jako poznámku je třeba připojit, že řada snímků archiválií v nové publikaci byla již k vidění ve zmíněném svazku Záznamy času.

Poselství výroční knihy se zdá být zřejmé: PNP je potřebnou a významnou institucí s bohatou historií a prochází složitým obdobím transformace a modernizace, zejména pak chce demonstrovat, že disponuje ohromným množstvím archivních materiálů, které jsou jedinečné. Toto je bezesporu poselství nesmírně důležité pro ty, kdož se vejdou pod vymezení „široká veřejnost“ a kteří prostřednictvím svých jmenovaných zástupců mohou vytvořit podmínky pro další slušnou existenci PNP. Je však sporné, zda pro okruh čtyř set čtenářů této publikace (toť vlastní náklad knihy), jež lze tušit jako „veřejnost odbornou“, není tato informace redundantní.

Napsal Josef Svatopluk Machar 5. 3.

*Přetištěním odpovědi **J. S. Machara** na přání **Jaroslava Vrchlického** k jeho dvacátým sedmým narozeninám připomínáme, že na konci února (* 29., přestupného roku 1864) uplynulo 150 let od narození tohoto významného básníka a fejetonisty. Vzájemná korespondence, uchovaná v osobních fondech obou spisovatelů v Literárním archivu PNP, poodhaluje poměry, v nichž Macharovi žili v prvních letech svého téměř třicetiletého pobytu ve Vídni (1889–1918). Machar pracoval jako úředník v tamním Ústavu pro pozemkový úvěr, byl kvůli dluhům, jež nadělal ještě v Praze, a nevalnému platu neustále ve finanční tísní, z níž mu obětavě pomáhalo několik dobrodinců – vedle Vrchlického nebo Aloise Jiráska zejména vídeňský profesor medicíny Eduard Albert nebo mladočeský poslanec a dopisovatel Národních listů Gustav Eim. Nezanedbatelné byly příjmy z literatury – honoráře od Macharova nakladatele Františka Šimáčka, jeho synovce, redaktora Světozoru M. A. Šimáčka nebo redaktora Lumíru J. V. Sládka.*

Zavázanost různým osobám, s nimiž se často názorově rozcházel, Machar nesl – jak vyplývá z dopisu – těžce. Vrchlický však byl výjimkou – na přelomu osmdesátých a devadesátých let byl vztah obou básníků blízký, a to zejména ze strany izolovaného Machara. V důvěrném rozhovoru Vrchlickému vykresloval svou trýznivou existenční situaci, rodinné strasti (na konci dopisu ohlašoval narození první dcery, 30. března však zoufale Vrchlickému psal o předčasném porodu mrtvého dítěte). Dopisy jsou především rozhovorem dvou básníků, jenž se přeléval i do poezie, mott či věnování. V publikovaném dopise Machar zmiňuje Zimní sonety (Jarní sonety jsou připisány Vrchlickému), jindy s nadšením rozebíral sbírky Hořká jádra, Breviř moderního člověka nebo É morta. Dá se říci, že až do roku 1893 utvrzoval Vrchlického o jeho (a svém) výlučném postavení mezi českými básníky. Například v dopise z 24. června 1892 děkuje za dopis a báseň věnovanou jejich básnickému přátelství: „Dík i za to přátelství, které z těch stránek cítím. Vím nyní jistě: ať se stane cokoli, věřím v Tebe, opírám se o Tebe, a jsem Tvůj.“

Proměny české poezie devadesátých let a vymezení se mladých lyriků a kritiků proti Vrchlickému odhalily nepevné základy tohoto přátelství. Vrchlický ještě přivítal sbírku Macharovy politické poezie Tristium Vindobona, pomohl prosadit jeho členství v České akademii věd a umění, poetika Magdaleny a sbírky Zde by měly kvést růže z roku 1894 mu však již byla zcela cizí. Do literární historie vstoupila rozepře vyvolaná Macharovým článkem o Vítězslavu Hálkovi otištěným v Naší době v říjnu 1894, na nějž Vrchlický pro Machara neočekávaně reagoval v Hlase národa. Umělci a kritici, kteří v devadesátých letech 19. století vystoupili proti Vrchlickému (F. X. Šalda, Jiří Karásek, Arnošt Procházka, F. V. Krejčí ad.), se k dílu Jaroslava Vrchlického v dalších desetiletích většinou opakovaně vraceli a svá hodnocení revidovali. Macharův soud se však neměnil, z jeho důrazné a osobní kritiky – jejíž ukázka je přetištěna i v antologii Čtení o Jaroslavu Vrchlickém – promlouvá rovněž soukromé zklamání někdejším „přítelem a mistrem“.

lama

Dopis Jaroslavu Vrchlickému

Ve Vídni, 1. března 91.

Můj nejdražší mistře,

líbám Tě tisíckrát za všechno. Stovku jsem dostal a dislokoval tak dobře, že z ní již nemám ani hák. Mimo to mi dal pan ministr 150 zl. a s těmi se stalo item totéž. Je to historie, kde jsem poznal děsně dlouhé Eimovy ruce. Pozdrav ho za to Pán a potěš množstvím hlasů v Litomyšli etc. – Ted' se honem chytím toho nejdůležitějšího pro mě v Tvém drahém listu. Mistře můj, Vídeň je mým peklem, banka je mým hrobem! Ničemným, prokletým tisíckrát, kam jsem jen proto vlezl, že nebylo nic jiného! Zlíbal bych ruku, která by mě odtud vytáhla! Považ mou situaci: Byl jsem zde rok provizorně s měsíčním platem 45 zl. O Novém roce mě tito peněžoměnci povýšili: stal jsem se definitivním s ročními 500 zl. a 200 na byt. Měl bych brát tedy měsíčně 41 zl. Ale ti lotři jsou mazaní. Srážejí mi každý měsíc 5 zl. na penzi neb kterého čerta – a tak mám

jako povýšený, definitivní úředník 36 zl. 25 kr.! a čtvrtletně 50 zl. na byt! Žena moje dostává měsíčně 40 zl. – A to je všecko! Dokud jsem byl provizorním, dával mi Albert 30 zl. Já však leccos při tom dobrodiní pozoroval, a proto jsem mu poděkoval o Vánocích za všecko a nechci ničeho více. Bylo to ode mne podlé, tuze podlé, brát almužnu jako žebrák. Literatura mi nese asi 100 zl. ročně. To je můj finanční stav a věř mi, když se nad tím zamyslím, zdá se mi být všecko pohádkou v arabské řeči – ví jen bůh, jak mohu existovat! Abych byl úplným, řeknu, že mám v bance hodiny od 9. do 3. O to úřednické místo v akademii bych byl jistě žádal – ale nemám státní zkoušku z komptability, mám jen praxi v bance, půldruhého roku – a ta by, tuším, přec jen nepostačila. Bylo by to báječně pěkně, ale má to ten háček, a za ten visím. To je všecko, mistře drahý, a přísahám Ti, kdybych mohl, že bych letěl nazpět jako šíp! Ještě něco: vyhlídky do budoucnosti. Smutná kapitola! Mohu za dva roky povýšit o 120 zl. Pak ne dřív než za tři. Mimo to bych měl, počínaje příštím rokem, každoročně asi stovku tantiémy!

Moje literární lodička vážne. Robím hrozné zimní sonety a pomalu se vzbírám. Mistr Sládek se jaksí na mě mrzí, což je mi líto. Psal jsem mu již, ptal jsem se ho, chtěl-li by z těch sonetů ukázkou, a on mi neodpovídá. Já vím, že je to trochu hloupé posílat mu jen sonety, ale když já nesvedu pro teď pranic jiného! Až budu duševně zdrav docela, bude to jinak!

Nebruč na své knihy, drahý mistře. Až se s Tebou setkáme, uslyšíš ten nejkrásnější dík a soud o nich, jaký možno jen slyšet. Já se na ně tak doopravdy těším, zvlášť na tyto Sonety samotáře. Ty umíš postavit ze sonetů monumentální budovu, my druzí jen pavilonek, zahradní altánek neb letní vilku. To je to, a proto na ně nehubuj.

A co moji chleboďárci dělají a myslí, to už snad ani bůh vševědoucí neví. Já už napsal o nich pár jízlivých veršů a poslal je přímo do Světozoru Matesovi. Toť se ví, že jsem je dostal nazpátek. Píšu jim každého čtvrt roku kousavé listy a v post skriptu je žádávám o 15 zl. – 15 zl. pošlou a na list neodpoví. Světozora mi posílají – mám malou radost! Čert nám napískal tyhle tituly: naturalismus atd. Všecko by bylo dobře – ale jak se tomu dá jméno, už si začnou rvát všichni ti možní a nezámožní pačesy, čest atd., a kravál je hotový! A ono je to venkoncem všecko tak protivné.

Ať jen píská každý na svou píšťalku – ale nadávat si pro ta pitomá jména nemusejí!

A buď zdravý, drahý mistře, a pomozte mi z Vídně, já Tě líbám tisíckrát.
Od ženy uctivé poručení, bude-li vše dobře, může to být někdy o prvním máji.

Tvůj
Machar

Prosím Tě, přimluv se, ať mi Sládek posílá zas Lumíra a ať se nehněvá!

Píše Michael Špirit, 12. 3.

Autorem první knihy o Josefu Škvoreckém napsané po jeho smrti (3. 1. 2012) se stal **Ota Ulč** (nar. 1930), do roku 1999 politolog na Newyorské státní univerzitě v Binghamtonu a především jeden z nejbližších Škvoreckého přátel v severoamerickém exilu. Znali se od roku 1969, zasedali spolu v redakční radě dvouměsíčníku Západ (1979–1993), v nakladatelství Sixty-Eight Publishers publikoval Ulč šest ironicky cestopisných nebo vzpomínkových knih. Dílo s titulem **Škvorectví** vydalo zkraje roku 2014 nakladatelství Šulc–Švare (240 stran).

Čtyřicet kapitol sleduje v zásadě chronologicky autorův více než čtyřicetiletý vztah k manželům Zdeně a Josefovi, v němž se osobní, přátelský rozměr přirozeně prolínal s pracovním. Ulčovo vyprávění je občas přerušováno ukázkami z časopiseckých statí (vlastních, Škvoreckého nebo jiných autorů) a (častěji) citáty z dopisů; 12., 18., 21. a 23. kapitola sestávají z listinné výměny povýtce. Text-koláž se tak podobá 50. svazku torontského nakladatelství Sixty-Eight Publishers Samožerbuch (1977), jež z jedné strany tvořilo ohlédnutí za vlastními díly Škvoreckých a jimi komentovaný výběr z publikovaných i interních ohlasů na nakladatelskou práci, z druhé strany (knihla se musela obrátit vzhůru nohama) Ulčova čítanka normalizačního tisku Antinostalgicum s průběžným editorovým ironizujícím výkladem. Spis o Škvoreckých není vědecké dílo nebo biografie, podtitul „čtyřicet let zážitků a korespondence“ naznačuje, že má jít o osobní vzpomínky a privátní dokumenty. V úvodní kapitole je řeč o „aspoň 500 kusech vzájemné korespondence“, z nichž autor pro danou knihu vybírá „jen menší část a z nich jen pokud možno relevantní úryvky“, v úplnosti „jen občasnou výjimku“ (s. 7). Zhruba do tří čtvrtin knihy pak převažuje Ulčův průvodní text, v části zabírající poslední dvě desetiletí nabývají vrchu korespondenční úryvky.

Toho, v čem je Ulčův pohled nezastupitelný, přináší kniha bohužel poskrovnu. Cenná je korespondenční pasáž s příklady Škvoreckého přístupu k redigování Ulčových textů (s. 51–55), i když její součástí je rovněž autorova odpověď, z níž není jasné, zda Škvoreckého podněty

a návrhy akceptoval a zapracoval, anebo zda redaktorovi jen vysvětlil, „jak to myslel“. Výmluvná je kapitola o založení Amerických přátel Sixty-Eight Publishers a informace o indolentním přístupu bohatých krajanů k možnosti podpořit exilové nakladatelství cestou daňových odpisů: nevýdělečnému podniku, pro nějž 500 dolarů představovalo podstatný obnos, nevěnovaly třeba milionářky-krajanky Martina Navrátilová nebo Ivana Trumpová ani cent (s. 82).

Pozoruhodné detaily tu zaznívají v několika z citovaných dopisových úryvků. Ota Ulč figuroval ve vztahu k torontskému nakladatelství jako jeden z externích lektorů (protože nakladatelství s nonprofitním statutem nemohlo své spolupracovníky platit, znamenalo takové lektorování především službu přátelům). Kromě jiného měl vliv třeba na to, že Sixty-Eight Publishers nevydalo rukopis Oty Rambouska Jenom ne strach (vyšel až v Praze v roce 1990 péčí Nezávislého tiskového střediska) nebo neidentifikované texty (zřejmě prózy Václava Baumana, publikované v Revolver Revue a knižně 1990 v nakladatelství Scéna), jež do New Yorku v prosinci 1988 propašoval z Prahy Jáchym Topol, kterého čs. úřady překvapivě pustily na konferenci pořádanou Amnesty International a Helsinským výborem. Příklady tu neuvádíme proto, abychom se pohoršovali, nebo naopak plesali nad redakční politikou Sixty-Eight Publishers, ale abychom podtrhli důvody, kterými Ulč svá nedoporučení podpírá: v prvním případě by publikace Rambouskova textu, vycházejícího z vyprávění Ctirada Mašína, zneužil komunistický režim, který by exilové nakladatelství s chutí označil za krvežiznivě, v druhém by se od Sixty-Eight Publishers pravděpodobně odvrátili abonenti, kteří podnik dosud podporovali ze zvyku či loyality a vydání nonkonformního rukopisu by pro ně bylo záminkou k vypovězení předplatného (na němž bylo nakladatelství závislé). Fakt „zvyknutí si“ na mimořádnou, nesamozřejmou věc jako by ostatně predikoval Škvoreckého dopis psaný o patnáct let dříve, po pouhých třech letech nakladatelského působení: „Mám trochu obavy, že lidi si už příliš zvykli na naši existenci, na to, že dostávají knihy, na jaké byli zvyklí z domova (tedy pokud jde o úroveň), a jejich objednávková pohotovost ochabuje. Prostě berou situaci for granted a neuvědomují si, že my jsme skutečně plně závislí na počtu objednávek“ (s. 63).

Z komunistické propagandy, doléhající do Toronta z Československa, si nakladatelství dělalo spíš legraci (byť zájem podivných návštěvníků vyvolal u Z. Škvorecké obavy o vlastní bezpečnost a vedl k následnému stěhování, s. 89–90), ale tlak krajské obce, působící v každodenním provozu v podobě kuloárových řečí nebo anonymních telefonátů, doléhal na Škvorecké tíživě. Leccos bylo zřejmé už ze Samožerbuchu, ale oproti němu nejsou v Ulčově knize ubíjející doklady vyrovnávány takřka žádnými povznášejícími nebo aspoň afirmativními příklady. (Žádné nebyly? Neměl je autor k dispozici? Rozhodl se zdůrazňovat jen urážlivé ohlasy?) Z toho, co je v knize otištěno, vyplývá, jako by takové tíže čelila lépe Zdena než Josef („Nevíš o nějakém penězokazeckém doupěti?“, s. 57; „Jsem v depresi, ale to jen proto, že jsem se moc utahala. Ale jde to, kšefty se hejba, díky bohu. Tvoje kniha se prodává moc dobře, tak co“, s. 89), jakkoli ve skutečnosti to bylo asi obráceně.

I když Josef Škvorecký píše, že „ani já, ani Zdena neočekáváme žádné díky a chvály za to, co děláme. Děláme to dobrovolně, na vlastní riziko a v podstatě nás to těší“ (10. 4. 1981, s. 75), v dopisech – tedy těch, které přináší Ulčova kniha – mu za komentář stojí každá zmínka, která není ani díkem, ani chválou. Ulčovi píše v srpnu 1986 o recenzi Sylvie Richterové ve Svědectví na Hiršalovu Píseň mládí: „Blábolí tam, jak taková kniha by měla vyjít na pergamenovém papíře atd., a ne jako ‚sériový paperback, jak je produkují exiloví nakladatelé‘. Tahle kráva ještě v životě nekoupila jednu naši knihu – prý nemá prachy. To ji omlouvá, ale když nemá prachy, jak si dovoluje chtít od exilových nakladatelů, aby tiskli knihy na pergamenu. Pak by ty knihy nekoupil už nikdo, nejen Sylva Richterová, protože by byly cenově skutečně nedostupné“ (s. 148–149). Ve skutečnosti jde o nedorozumění: Richterová nepsala o exilové edici Hiršalovy prózy, nýbrž o vydání samizdatovém, u něhož přivítala souběh Hiršalova rafinovaného vzpomínkového „hypertextu“ a ručně – jak jinak u strojopisného samizdatu – vypraveného exempláře z Edice Petlice. „Vnější hmatatelná podoba knihy je důležitá, je součástí celkového významu, v tomto případě ještě daleko víc než obyčejně. Zdá se skoro, že právě toto petlicové vydání je pro ni nejpříhodnější a nelákavé jsou vedle něho sériové paperbacky našich exilových nakladatelství; tato kniha by si zasloužila krásnou vazbu, pečlivou úpravu a ruční papír“ (č. 78 s redakční uzávěrkou 10. 6. 1986). Zmínka o exilových nakladatelstvích

tedy není dehonestací obětavé práce, nýbrž nadsazeným průměrem, který jako součást superlativu nad Hiršalovým dílem má říkat: každý exemplář téhle knihy by měl být originálem. Kdyby byly poměry v roce 1986 normální, napsala by Richterová nad Hiršalovým strojopisem nejspíš něco na způsob: „...a nelákavé jsou vedle něho běžně tištěné knížky.“

Ani tento citát nemá demonstrovat, že se Škvorecký mýlil nebo přeháněl, ale lze z něj dobře – a možná lépe než z přehledových, často slavnostních pojednání – usuzovat na latentní napětí v exilové literární komunitě a dennodenní pracovní potíže. Epizoda měla dohru, již možná ozřejmuje právě zmiňovaný výrok ze Škvoreckého korespondence: v následujícím čísle Svědectví, s uzávěrkou 15. 11. 1986, vyšla čtyřřádková „recenze“ S. Richterové na vydání Hiršalovy prózy u Sixty-Eight Publishers (z dubna 1986): „S potěšením upozorňujeme čtenáře, že Píseň mládí už existuje i v pěkné tiskové úpravě a z úzkého okruhu zasvěcených tedy vstupuje na naši – poněkud spletitou – veřejnost.“ O tom však Ulč už žádný úryvek z korespondence nepřikládá.

Dvakrát se zato zmiňuje o Škvoreckého podivné „posedlosti“ po poznání Kerguelenových ostrovů, které Ulč nerozumí, neboť „je to končina zoufale nezajímavá, jak později zde v textu zdůvodním“ (s. 135, zdůvodnění skutečně na s. 169). Je téměř jisté, že Kergueleny zajímaly Škvoreckého z literárních důvodů. Na souostroví začíná děj Verneova románu Ledová sfinga (1897), který je jednak pokračováním, jednak interpretací Poeovy prózy Příběhy Arthura Gordona Pyma (1837), již autor Zbabělců miloval a mj. jí věnoval rozsáhlou studii. Kergueleny ale poutaly Škvoreckého nejen jako dějiště literární fikce, nýbrž i jako magické místo, kde je možné v životě začít znovu – jde jen o to, jak se „tam“ dostat. V tomto smyslu použil jméno souostroví jako znak-symbol v řadě svých textů, zejména v Příběhu inženýra lidských duší.

Ale to jsou už úvahy nad Škvoreckým, nikoli nad Ulčovým textem jako slovesným výkonem. Obávám se, že „důkladným pramenem o Škvoreckých“, jak stojí na zadních deskách Škvoreckých, jeho kniha není v žádném žánrovém ohledu. Na tak výjimečné přátelství a dlouholetou spolupráci přináší málo věcí, které by v pracích všech zúčastněných, zejména v desítkách rozhovorů, sebereflexí či v literatuře

předmětu, už nebyly publikovány. Autor byl buď manželům příliš blízko (a pro psaní mu chyběl nutný odstup, který by neznamenal chlad, nýbrž rozvahu v tom, jaký tón, jakou stylizaci zaujmout), nebo knihu napsal a sestavil příliš brzy po Škvoreckého úmrtí (a dostatečně nezážil, o čem vlastně psát: vzpomínat na společné přátelství, glosovat nebo sumarizovat vývoj světové politiky posledních dekád /desítky stran v knize o Škvoreckých vůbec nepojednávají/, sestavit Škvoreckého pracovní životopis, spřádat další variantu autobiografie?), nebo mu v cestě stál jeho rabulistní temperament (nedovolující mu setrvat u líčení nebo vzpomínání, navazovat s dalším výkladem aspoň trochu logicky nebo přehledně, či neopakovat se). V tom všem mu chyběl redaktor (tiráž svazku v nezaměnitelně omyvatelném obalu také nikoho v této roli neuvádí), který by Otu Ulče uměl dovést ke kýženému tvaru, jenž by pak v literatuře o Škvoreckých byl jedinečný.

Píše Michal Topor, 19. 3.

Bronislava Rokytová se knihou **Dost tichého šepotu. Exilová výtvarná scéna v Československu (1933–1939)**, kterou vydal Památník národního písemnictví v roce 2013, pustila na pole, jemuž se dotud takto soustředěné, velkoryse vybavené pozornosti nedostalo. Již v tom ohledu představuje její práce dílo průkopnické, spočívajíc navíc především v re/konstruaci zázemí, vazeb a osudů, dnes obtížně doložitelných, dopátratelných. Řada z těch, kteří pro únik z nebezpečných zón Evropy (autorka se deklarovaně věnuje výhradně exulantům z německojazyčných oblastí, z Německa, případně z Rakouska, srov. s. 96) zvolili v průběhu třicátých let právě Československo, se konce války nedožila, stejně jako mnozí, kteří zde imigranty podporovali – což ovšem v podstatné části byli vedle českých, oba jazyky ovládajících prostředníků (opakovaně a objevně exponován je v tomto směru např. někdejší šéfredaktor deníku Prager Presse Arne Laurin) čeští Němci (ze zvýrazněných: Hella Guthová, Egon Erwin Kisch, Maxim Kopf, Ernst Neuschul, Wolfgang Schlosser, Hugo Steiner-Prag, Fritz Taussig /Bedřich Fritta/, Karel Vogel, Franz Carl Weiskopf). Někteří z nich (zde Neuschul a Steiner-Prag) se do rodného kraje vrátili po nástupu nacistů k moci v Německu, vyhlazovací politika je v Československu ovšem dostihla také, jen o něco později. Zbytky německé menšiny byly – až na výjimky – po válce poznamenány politikou odsunu, a to do značné míry a na dlouhá léta i ve smyslu historiografickém: vytěsněny na okraj, ba za něj.

Výklad usiluje obecně postihnout proměňující se dějinně-politické pozadí (srov. také chronologicky vystavěný výčet důležitých událostí, s. 172–173), kriticky představit podmínky a možnosti emigrantské existence. Evidence záchytných spolků, iniciativ a platform publikace a spolupráce se i dále v portrétech jednotlivců sbíhá s výměry legislativních opatření a úředních praktik, jež životní (tj. zejména pracovní a politické) příležitosti exulantů razantně omezovaly, znesnadňovaly.

Výsledkem detektivní práce je – navzdory celkově spěchavé, přerývané struktuře textu – soubor sice nutně torzních, nicméně do budoucna

velice užitečných profilů, vyrůstajících v interakci úředních záznamů, dostupných a identifikovaných výtvarných prací (jejich reprodukcí a interpretací) a dalších svědectví: pojednání jsou mj. Erich Godal, Margarete Grossner-Klopfleischová, Raoul Hausmann, Elias Katzer, Kurt Lade, Karl Nolde, Annemarie Romahnová, Emil Stumpp, Günther Peter Wagner, Heinz Worner, Ludwig Wronkow, Dorothea Wüsten-Koeppenová, Johannes Wüsten (práce označoval i pseudonymem Peter Nikl) či Arnold Zadikow. Jen někdy – v souvislostech s československým působením Oskara Kokoschky, Thomase Theodora Heina či Johna Heartfielda – se přitom bylo lze spolehnout na existující sekundární literaturu, a i zde nezbylo autorce než se smířit s mezerami, které její práci přetrvávají, což ještě víc platí pro další nástiny – tajemstvím zůstala kupříkladu dál obestřena totožnost ilustrátora a karikaturisty označovaného Bert. Scelení představy nakonec pomáhá jednak tabulka přehledně zaznamenávající období působení toho kterého výtvarníka v Československu, jednak připojený jmenný rejstřík, až na drobnosti spolehlivý; zásadním postavám byl krom toho vyčleněn soubor orientujících medailonů – a to včetně několika českých umělců (František Bidlo, Emil Filla, Josef Čapek, Josef Gočár, Adolf Hoffmeister, Zdeněk Kratochvíl, Josef Lada, Ondřej Sekora, F. X. Šalda), jejichž cesty se spoluprací či v podobě jiné podpory s trasami kolegů-emigrantů protnul.

Lze jen litovat, že pozoruhodné grafické, obrazové výpravě neodpovídá vždy pečlivá redakční úprava. Text na řadě míst poškozují podivné lapsy syntaktické (příklad za jiné: „postoj Německa na umění“, s. 114) i věcné (opravdu se berlínský ilegální měsíčník jmenoval „Odborář“, s. 141, pozn. 297?). To však neubírá knize na významu. Zvolený klíč povzbuzuje k nové všímavosti, vytváří kontext, zviditelňuje politické, sociální, institucionální a figurativní souvislosti ve výtvarných úkazech, rozptýlených v knižních výzdobách, v popředí i ústraní dobových periodik, v efemérních výstavních událostech a jinde, fenomenalizuje pole dotud spíše přehlížené a fragmentárně uvědomované.

Píše Libuše Heczková, 26. 3.

Verše Čechám / Стихи к Чехии **Mariny Cvetajevové** v paralelní česko-ruské edici vydala Slovanská knihovna (Národní knihovna ČR) na počátku roku 2014 jako svoji sedmdesátou třetí publikaci. Malá kniha (95 stran) poezie psané v letech 1938–1939 se dnešními dny nečekaně aktualizuje a připomíná nejen jednu z nejvýznamnějších osobností moderní literatury 20. století, ale také její vnitřní, osobní protest proti tragédii jednoho národa. Básně, které naplnily svazek, vznikly „eruptivně stejně jako její milostná poezie“, jak píše Vladimír Svatoň v doslovu. Cvetajevová, zažívající osobní krizi, se v rétorických Verších Čechám, které se nepřilíš podobají fragmentární, oxymorní a kakofonické poezii jejího vrcholného období, rytmizované spíše jako křik než plynutí, vyrovnávala s tíživými paradoxními pocity mezi obdivem k německé kultuře (připomeňme jen její hluboký vztah k Raineru Marii Rilkeovi) a znechucením z politiky a jednání Německa. Verše Čechám jsou spíše jakými rozbuškami, jednoznačnými výzvami k odbojnosti.

Marina Cvetajevová v Československu žila v letech 1922 až 1925, pobírala malou podporou československé vlády, která však nestačila na standard předrevoluční inteligence. První republika jí nebyla příliš blízká, měla zde jen málo přátel a cizí jí byla i svého druhu optimistická atmosféra. V básních Čechám se však najednou ocitla této zemi intimně blízko. Čechy – ohrožené místo – se jí vybavují dokonce jako kolébka syna Georgije. Stávají se zemí ztracenou a zatracenou, která by se však měla bránit před hanbou („позор“) Německa. Marině Cvetajevové se v radikalitě básnického gesta zdá, že porobená země příliš mlčí.

Vladimír Svatoň, jehož předmluva stručně a přesvědčivě shrnuje historii veršů a „český“ život básnířky, spojuje poezii Cvetajevové s některými filosofickými kontexty a specificky s konceptem euroasijsství, oblíbeným mezi ruskou emigrací, akcentujícím Rusko jako svébytnou zemi, ani evropskou, ani asijskou. Verše Čechám ovšem nezní vůbec těmito tóny. Jsou to básně psané malé evropské zemi, ohrožené mocí, která je mimo kategorie a souvislosti ruské filosofie a ideálů emigrantky. Jsou to verše úcty a výzev k hrdinství. Hrdinná, byť jednotlivá vzpoura nemůže být

zapomenuta, a před žádným zlem nelze kapitulovat, i když není dávno nic a nikdo, kdo by mohl garantovat řád. I marná vzpoura je vzpourou smysluplnou – a tu Cvetajevová přijímá i s důsledky.

Verše Čechám psala Cvetajevová v Paříži. Pobyt básnířky v tomto městě byl velmi „chudobný“, a nakonec se stal i nesnesitelným. Její muž Sergej Efron jako sekretář svazu vyhnanců, kteří se rozhodli pro návrat do Ruska, se podílel na vraždě sovětského diplomata iniciované sovětskou kontrarozvědkou a následně byl tajně odvezen do vlasti. Marina Cvetajevová se vrátila také. Cesta do Sovětského svazu v roce 1939 byla však počátkem konce. Efron byl v roce 1941 zastřelen. Starší dcera Ariadna uvězněna a Marina se synem poslána do tatarské Jelabugy, kde v srpnu téhož roku v zoufalství spáchala sebevraždu. Georgij posléze musel narukovat a byl zabit v roce 1944. O dědictví Cvetajevové se po válce starala jediná přeživší – dcera Ariadna.

Verše Čechám vyšly rusky poprvé jako celek v roce 1965, některá čísla se objevila již v padesátých letech. Barvitá historie překladů tohoto souboru doplňuje osud originálů. První báseň přeložená z cyklu (Jeden velitel) se bez udání překladatele objevila poněkud překvapivě v časopise Československý voják již v roce 1957. Většinu veršů jinak od šedesátých let přebásňovala Jana Štroblová. Jiří Turek, překladatel cyklu, který představila Slovanská knihovna v pečlivě připraveném vydání až letos poprvé kompletně, se začal překlady zabývat po roce 1968 a jejich celek podal v roce 1978 do překladatelské soutěže; na vydání tedy čekal dlouho. Jeho překlad patří k poměrně zdařilým pokusům o převod díla Mariny Cvetajevové do češtiny. Sice poněkud zdůrazňuje rétoričnost, avšak na rozdíl od překladů Jany Štroblové není přetížen rozbujelou metaforikou na jedné straně a návodnou doslovností na straně druhé. Turek se snažil zachovat údernost a eliptičnost. Cvetajevové originální verše jsou rytmičtější a významově a onomatopoicky vzrušivější, ale v překladech stále čteme původní radikalitu a eruptivnost. Někdy se Turkův překlad snaží vyjít vstříc rýmům Cvetajevové, a přitom odhaluje dobu svého vzniku: „А в сердцах смиренных чешских / гнева / гром: / где / мой / дом?“ překládá: „mírná česká srdce láme / hromu hněv: / Spí / lví / řev“. Ztráta prostoru byla nahrazena ztrátou síly a sebevědomí. Letošní vydání Veršů Čechám je důležitým, byť drobným připomenutím svobodomyšlné části ruské meziválečné kultury a také jiného Ruska, než jaké se nám dnes ukazuje.

Píše Daniel Vojtěch, 2. 4.

Vita activa – Zbyněk Sedláček

* 20. 6. 1966 Roudnice nad Labem / † 20. 3. 2014 Louny

Zahájil výstavu v Opavě, vzápětí ujížděl vlakem či autobusem napříč republikou do Loun a hned nato zase do Ústí, Chebu či Dubí a zase zpět a tak celé roky, bez ustání. Vídali jsme ho, jak spěchá a v chvatu rozdává pozvánky na výstavy, které jako kurátor pořádal či byl požádán, aby na nich promluvil, přispěl do katalogu nebo jim jinak pomohl na svět. Domovem na dohled od Českého středohoří byl neustále na cestě a čas od času z druhého konce republiky překvapil své přátele pohledem k narozeninám, jmeninám, novoročenkou s obrozeneckou básní či zkrátka jen připomínkou společného tématu. Nenápadný, asketicky střídmy, v rozhovoru pomalý a rozvážný, svým způsobem tichý a zdrženlivý, naslouchající, přece byl Zbyněk Sedláček člověk výsostně společenský – byl s to stihnout i několik vernisáží za večer, evidoval a aktualizoval biografická data a adresy širokého okruhu spřízněných volbou – umělců, spisovatelů i badatelů, vrstevníků i osobností generačně i typově vzdálených (jejich škála sahala od debutantů po zkušené tvůrce) a využíval různých, často na první pohled nesrozumitelných příležitostí k apelu, výzvě, otázce, iniciativě nebo jen informativnímu pozdravu. Organizačně se podílel na nesčetných podnicích, s jeho nápady a koncepčními podněty byla spjata mnohá ocenění a galerijní nákupy, pořádal výstavy, redigoval jejich katalogy a především psal příznačně formulačně přesné charakteristiky množství převážně současných vizuálních projevů, jejichž nesnadnou, unikavou povahu dovedl systematizovat, osvětlit poukazy historickými i teoretickými, významově diferencovat. Především v analytickém jádru těchto komentářů se ukazoval jeho vlastní živel – objevující životní a zživotňující aktivita.

Zbyněk Sedláček absolvoval v letech 1984–1989 studium estetiky se zaměřením na literaturu na Katedře dějin umění a estetiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy (titul Mgr., diplomová práce Společenská funkce umění v názorech české meziválečné avantgardy: poetistická literatura). Od r. 1988 do r. 1994 působil v Galerii Benedikta Rejta

v Lounech jako kurátor, později i jako zástupce ředitele. Zdejší sbírka geometrické abstrakce a umění konstruktivistických tendencí se i díky jeho aktivitě rozrostla v jeden z nejvýznamnějších fondů svého druhu u nás. Po odchodu z galerie začal r. 1995 učit na Univerzitě Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem nejprve jako asistent, posléze jako odborný asistent Katedry dějin a teorie umění Institutu výtvarné kultury, od r. 2000 Fakulty užitého umění a designu. Přednášel systematickou a českou estetiku, obecnou teorii umění, analýzu a interpretaci umění a poslední dobou rovněž vedl kurs estetiky mezi uměním a přírodou. Od r. 1996 byl i externím pedagogem katedry, resp. Ústavu české literatury a literární vědy FF UK, kde vedl mj. semináře věnované konkrétní a experimentální poezii.

Svou pozornost v rovině kurátorské a teoreticko-kritické věnoval již od studií (srov. téma diplomové práce) především uměleckým projevům racionálního plánu, ne ve smyslu umění (po)učeného, nýbrž jako tvořivosti, kterou proniká plán, vzorec, rozvrh či konstrukce, algoritmus, rozhodnutí, systém. Byl ovšem stejně dobře obeznámen s tvorbou odlišnou či protikladnou, intuitivní, lyrickou či expresivní, jíž dominuje iracionalita, instinkt. Jeho myšlením však zároveň pronikal encyklopedismus až sběratelského záběru, obzor sahající od kuriózního detailu po fenomény provázející typologické či slohové proměny v dějinách uměleckého artefaktu. Dovedl stejně dobře své téma hierarchizovat a logicky uspořádat v poměru částí a celku, jako vynalézavě vystavit světlu marginálii mnohdy pitoreskní. Společným jmenovatelem jeho aktivit byl rys příznačný pro veškerou tvorbu rozmanitých médií i forem, kterou sledoval a svou interpretací konkretizoval: objev – experiment. Nejprve především v soustavném výkladu konstruktivistických tendencí, geometrické abstrakce, monochromie či performativních a konceptuálních projevů (Z. Sýkora, V. Mirvald, K. Linhart, R. Kratina, J. Kolář, M. Maur, J. Mrázek, M. Zet, J. Kubový aj.), posléze – v souvislosti s pedagogickým působením v Ústí nad Labem čím dál více ve vztahu k tvorbě mladých sklářů, grafiků, ale i fotografů v pojmenování stavu současné vizuality, její estetické distancovanosti (P. Veselý), existenciální roviny a kompoziční rafinovanosti (mj. J. Géringová, D. Hanzlík, D. Šubrtová, L. Semecká...). „Soudržnost neznamená nehybnost a strnulost,“ napsal v komentáři

k přehlídce ateliéru skla ústecké Fakulty užitého umění a designu o vztahu pedagog–student (katalog Identity, 2007, s. [1]).

Byl kurátorem nesčetných výstav, kurátorem v pravém smyslu slova – věnoval mimořádnou péči a starost dílům, na něž upřel svou soustředěnou dlouhodobou pozornost, neprosazoval se na jejich účet, stál poblíž, ale ne v popředí. Byl zvědavý angažovaný objevitel dalších a dalších možností v nekonečné variační či permutační hře skrytých a ukazujících se významů – za účast v ní platil odříkáním a sebekázní. Téměř starosvětský ráz jeho vystupování, přiléhavý jeho druhé forci, tj. znalosti 19. století a především doby obrozené, kontrastoval s avantgardistickou povahou a vývojovým přesvědčením jeho umělecko-teoretické práce. Vlastní, dozajista reflektovaný smysl této ambivalence se však ukazoval v jemné ironii Zbyňkových debatních glos (roztroušeny je najdeme i v mnohých textech), upozorňujících na ošidnost apriorního rozvrhu či metody a poukazujících na autonomní přirozenost univerzálních forem a procesů, které takové metody mění a svým působením teprve proměňují v účinný významový zdroj. Vždyť, koneckonců, bylo obrození mj. také velkorysý experiment pronikající k povaze národa v jeho přírodě či přirozenosti, experiment postupující v čínorodých vlnách a rozlévající se do netušených a nepředvídatelných, často ironických útvarů. Zbyňkova poslední novoročenka s faksimile F. L. Čelakovského Denice končí příznačným dvouverším: „Celé slovo roste na poli, / Zralé pojmu v sebe stodoly.“

Nikdy se neodloučil od svého kraje, od Lounska, Litoměřicka, Roudnicka. Měl smysl pro vztah umění ke krajinnému charakteru, byl s to rozpoznat regionální svébytnost tvorby, v níž rezonoval podobný druh rozhodnutí, jaké pravděpodobně učinil záhy sám, tj. zůstat a působit tam, kde jsem s to vidět a slyšet. Zachovával si proto, jako mnozí z umělců, jimž se věnoval, své útočiště, s jehož poznáváním a objevováním nikdy nebyl hotov. Důvod či agens jeho neutuchající aktivity stále rozšiřující svůj okrsek v ohromujícím záběru skutečného vzdělance nelze hledat v obsahu této aktivity samé – je mimo ni, v oživující, soustřeďující a rozlišující účasti a službě věcem a lidem (byl koneckonců důstojníkem aktivních vojenských záloh). Porozumění světu, vhled, jež mu poskytoval teoretický názor, byly

tímto účastenstvím neustále podněcovány k energickému, neúnavnému jednání.

Zbyněk o sobě nikdy nemluvil, leda v anekdotách. Soudě však podle leitmotivu jeho textů, důvěřoval nesčetoným, rozmanitým projevům univerzálního viditelného i neviditelného řádu, k němuž se – snad jako vždy pokojně, třebaže zcela vysílen – připojil.

30. 3. 2014

Napsal Zbyněk Sedláček, 2. 4.

Přetiskujeme dvě ukázky z doby autorova lounského působení, resp. období krátce po něm. Hodnotovou aktualizaci vztahu člověka ke krajině a přírodě vůbec vyjádřil s koncizností, již možno rozumět jako obraně proti verbalismu, jakým jsme zpravidla ohroženi, snažíme-li se zahlédnout v umění sami sebe.

dv

Lounská krajinářská škola

Výstava obrazů krajiny vytvořených lounskými malíři je pokračováním tradice trvající již čtyři desítky let. Společné prezentace tvorby, jejímž podnětem je příroda Lounska, vznikly v 50. letech a účastníci těchto setkání tvoří i dnes základ skupiny vystavujících.

Výstava může vést k položení otázky po vztahu charakteru krajiny a umělecké tvorby vznikající v jejím rámci. Tvorba lounských umělců má po desetiletí své konstanty a dominantní metody, typické právě svým vztahem k přírodní realitě. Nezaměnitelný ráz má také krajina kolem Loun – široké údolí Ohře s říčními meandry, rozlehlé terasy a náhorní plošiny na jih od Loun směrem ke Džbánům, severně rozlehlá hradba kopců Středohoří. Je to krajina na první pohled méně, či spíše jinak poetická a lyrická než jiné oblasti Čech. Vystupují zde do popředí základní determinanty utvářející krajinu, plastická modelace hor, elementární tvary a proměňující se barevnost. Tato oblast, od pradávna vzdělávaná a kultivovaná, si stále zachovala mnohé ze svého přírodního, ne-lidského základu.

V českém moderním umění zpodobilo krajinu v okolí Loun již více malířů, a tak můžeme sledovat různé přístupy k této tematice, odlišná promítnutí autorského subjektu do obrazu přírody. Kulisa Středohoří tvořila lyrické pozadí mnoha obrazů Otakara Nejedlého, zvláštní barevnost zvlněných svahů Džbánů určovala ráz obrazů Václava Rabase a široké panorama hor, plošin a širokých údolí umožnilo Emilu Fillovi

promítnout do kompozice krajinářského díla zkušenost analytického a syntetického kubismu i okouzlení malbami čínských krajinářů.

Zdeněk Sýkora, Vladislav Mirvald a Kamil Linhart, kteří tvoří základ přítomného společenství vystavujících, se obrátili ke krajině na přelomu 40. a 50. let.

Subjektivita autora není výrazně tematizovaná. Autor stojí v pozadí jako prostředník, který dává co největší prostor objektivitě přírody. Krajina neslouží jako prostředek subjektivizovaného výrazu, jako „obraz duše“, ale stává se zástupným vyjádřením mnohem rozsáhlejšího celku dění celé Země, Země jako součásti Vesmíru. Obraz krajiny pak poukazuje k dynamickému spojení živého a neživého v přírodě, ke skrytým zákonitostem a procesům. Zřetelná elementárnost geologického utváření krajiny Lounska má své paralely v geometrické elementárnosti obrazů a v důrazu na kompoziční konstrukci obrazu – uspořádání základních tvarů a barev na ploše. Nelze z toho samozřejmě vyvozovat geografickou determinaci umělecké tvorby, ale viditelnou souvislost nalézt lze. Svou roli zde sehrálo šťastné spojení vývojových možností, individuálního zaměření autorů a vnějších podnětů.

Není divu, že se právě tito lounští krajináři zapsali do dějin českého výtvarného umění jako přední představitelé konstruktivního proudu, využívajícího prostředky geometrické abstrakce. Krajina sehrála v jejich díle, podobně však již v historii výtvarného umění vícekrát, úlohu zprostředkovatele abstraktního výrazu. Koncem 50. let bylo možné sledovat proces abstrakce v díle Zdeňka Sýkory a v 60. letech ho následovali také Vladislav Mirvald a Kamil Linhart. Konstruktivistická tvorba však neznamenal opuštění krajinomalby. Ta většinou zůstala v podobě jakéhosi rudimentárního základu trvalou složkou tvorby, na níž a nad níž se rozvíjí dílo od vnějšího krajinného motivu abstrahované, nikoli ovšem zbavené souvislostí s přírodním děním, které se spíš zmnožily a zahrnuly i sféry mikrokosmu a makrokosmu. Krajinářská díla představují vůči geometrické abstrakci lyričtější polohu, jež svou nesentimentalitou a tematizací světelných barevných a prostorových proměn přírody připomíná mnohé ze základních principů vizuálně odlišné baladické lyriky přírodních procesů v obrazech Jiřího Johna.

Zmíněná trojice tří malířů vytvořila tvůrčí ohniško, které svou radiací usměrnilo tvorbu dalších lounských malířů: Václava Jíry, Zdeňka Ladry a Jaroslava Čásy. Každý z nich rozvinul vlastní charakteristické postupy a sklony směřující více k expresivitě, nebo naopak k lyrizaci, zachovávají však společnou tendenci konstruovat obraz ve formě zdůrazněného znaku reality. V těchto souvislostech vznikají také fotografie Miroslava Kukly.

U některých vystavujících autorů je krajinomalba základem jejich díla, u dalších převažují z historického hlediska abstraktní tendence, které ale nejsou v žádném rozporu s jejich krajinářskou tvorbou. Základním principem krajin totiž není shoda motivu s vizuálními znaky uspořádanými v ploše obrazu, ale konstrukce svébytného uměleckého samoznaku poukazujícího prostřednictvím sebe k přírodě, vesmírnému celku vně člověka.

[Lounská krajinářská škola, Louny, Okresní muzeum 1991; katalog k výstavě v Muzeu Louny 11. 12. 1991 – 10. 1. 1992.]

[Milana Maura můžeme bezpochyby považovat...]

Milana Maura můžeme bezpochyby považovat za jednoho z nejsoustředěnějších a nejvýraznějších umělců střední generace. Zařazuje se do názorově vyhraněné skupiny výtvarníků reflektujících přírodní dění a vztah člověka k přírodě (v českém prostředí M. Šejn, M. Palla, J. Kubový, O. Karlíková, ve světovém kontextu např. H. de Vries, W. Laib). Osobitost a konzistence vývojové dráhy je pozoruhodnější o to více, že Milan Maur musel ve svých uměleckých počátcích překonávat řadu omezení. Neprošel žádným uměleckým školením, což vyvolalo nutnost delšího vyrovnávání s výtvarnou tradicí a jistou odtrženost od uměleckého světa (na druhé straně však také zapříčinilo nezátíženost dobovými normami a absencí nebezpečí pokleslého výtvarničení), rozvíjel své aktivity v komplikovaných podmínkách normalizačního informačního vakua, byl nucen čelit existenčním tlakům ze strany tehdejších orgánů, reagujících negativně na jeho první zveřejněné autentické projevy, a nadto stále žije a pracuje v Plzni, takže je často považován z perspektivy velkého centra za okrajový zjev nebo regionální projev obecnější tendence.

Současné období Maurovy tvorby trvá již od roku 1983 a je charakteristické zájmem o přírodu, která utváří významovost všech výtvarných prací. Předchozí fáze konce 70. a počátku 80. let byla naplněna intenzivním přechodem od časných krajinomaleb k dílům autonomní nezobrazivé výstavby, spojujícím několik vrstev striktního řádu a individuálních nedeterminovaných zásahů (cyklus „Rastry a doteky“, 1982), dále akcemi zdůrazňujícími zapojení lidského těla a procesuálními díly vytvářenými interaktivně, zviditelňováním náhody. Umělec si v těchto letech, kdy se jen obtížně seznamoval s vývojem světového umění, sám znovu objevil postupy konceptuálního umění. Od roku 1983 je Maurovo dílo orientováno na přírodu, k jejímuž postižení neslouží mimetické zobrazení nebo jeho abstrakce, ale racionálně koncipovaný záznam. Během let se těžiště přenášelo k určitým jevům a složkám přírody, z prostého záznamu se vyvinuly propracovanější metody, spojující více aspektů, místo přímého záznamu posléze nastoupila plošná a pak i prostorová parafráze pozorovaných pohybů, nicméně základní významovost všech kreací a akcí zůstává shodná.

Přítomná výstava se koncentruje na jediný přírodní objekt ze široké škály živé a neživé přírody, kterou Maur zachytil, a to strom s jeho částmi. Kromě stromu a dalších rostlin se jinak setkáme s tematikou vody, říčních břehů, skal, navršených hromad a stohů (propojujících přírodní materiál se záměrnou lidskou činností), pohybu hmyzu – mušek, komárů, bělásků a ryb, letu ptáků, s procesy tání, vlání větru, sněžení či deště. Téma stromu nám poskytuje zúžený retrospektivní pohled na vývoj a rozmanitost Maurových metod od počátku 80. let do současnosti.

Specifickým rysem Maurova počínání se stalo spojování konceptuálního momentu s akčním, navíc s důrazným zaměřením na hmotný artefakt, jehož závažnou vrstvou je autonomní výtvarná, estetická kvalita. Milan Maur od počátku překračuje vyhraněné normy konceptuálního umění i metodická určení akčního umění a body artu, spíše střídá a kombinuje jednotlivé postupy podle povahy díla. Akce nezaznamenává fotodokumentací, nýbrž krátkým verbálním sdělením, které postupně zbavil lyrických a symbolických momentů a redukoval do jednoznačného věcného popisu. Textový záznam se stal také stabilní součástí všech výtvarných děl. Uvádí konkrétní podmínky vzniku díla, tzn. místo,

čas, objekt zachycení a proces, užitou metodu, případně doprovodnou činnost, akci. Spojení akčního aspektu s konceptuálním zhmotňuje v díle v podobě výtvarného artefaktu a textu.

K nejstarším Maurovým přírodním akcím vůbec, spojeným i s tématem stromu, patří „doteky“ z jara 1983, kdy se umělec dotýkal schnoucích stromů v Krušných horách a otiskoval na ně dlaň. Na první pohled zde vystupuje do popředí ekologický moment, kontakt s devastovanou přírodou, důležitým bodem ve vývoji autorovy senzibility byly tyto elementární akce zejména rozlišením otisku – aktivního vtisknutí lidské přítomnosti předmětu – a doteku, ponechávajícího předmět beze změn, probíhajícího v čase spolubytí dotýkajícího se a stromu.

Nejzávažnějším cyklem Maurových prací následujících dvou let je početný cyklus „stínovek“, tematicky často vázaných právě na stromy. Jde o obrazy a kresby jednotného formátu 122 x 122 cm, vytvořené takovým umístěním v krajině, aby na jejich plochu dopadal obrys stínu zvoleného předmětu, a poté přesným obkreslováním pohybuujícího se stínu v určených časových intervalech tuší na papír nebo vyrýváním do vlhké bílé barvy. Zdánlivě jednoduchá metoda přinesla výsledek, který Maura rychle zařadil mezi přední autory v oblasti reflexe přírody. Významnou kvalitou se zde stává vizualizovaná temporalita, záznam sledů pohybu, jenž zároveň rozehrává dynamickou korespondenci mezi jednotlivými rovinami výtvarné realizace a reflexe. Stín lze chápat jako okamžitý stav, mezeru mezi liniemi jako časový průběh. Sama linie stínu však v sobě nese jistou procesualitu, protože vzniká postupným záznamem v čase – v okamžiku jejího ukončení je již reálný stín vůči počátku posunut. Zjednodušený pohled by snad mohl vést k exaktnímu výkladu, neodpovídajícímu celé významové vrstevnatosti díla. Autor není pouhým technickým médiem, neboť provádí základní výběr vstupních parametrů včetně polohy desky nebo papíru (jde vždy o určitý průmět) a interpretaci stínu v ploše. Subjekt se svým smyslovým omezením určuje přesný průběh linie, poukazuje na omezení objektivistického přístupu ke světu a zpřítomňuje vztah člověka a přírodního procesu: „V napětí zdánlivého pozitivismu zachycovaných fází konkrétního přírodního procesu a subjektivního vidění takového zachycení je napětí i poselství současně: poselství, že člověk se musí s přírodou poměřovat, musí se s ní subjektivně vyrovnávat, ale nemůže

ji přelstít“ (Vojtěch Lahoda: Příroda jinak, katalog výstavy v Galerii mladých, Praha 1989). Stínové kresby a obrazy využívají náhodu jako integrální součást své významové výstavby. Sled záznamů bývá občas přerušen, když mrak zakryje sluneční paprsky. Linie se překrývají, čímž vizualizují pohyb korun stromů ve větru. Zajímavý dojem nalézáme v postupné proměně tvarů, kdy se posunem stínu objevují a zvýrazňují určité morfologické prvky předmětu, jiné naopak splývají s okolím. Autorova zkušenost prokázala, že předběžný kalkul s výsledným tvarem zbytečně omezuje platnost metody a že otevřenost a podřízenost přírodní realitě dávají vzniknout účinným sémanticky naplněným dílům. V reflexivní rovině stojí v popředí noetická dvojznačnost – v díle sledujeme zachycený proces, neznáme však předmět o sobě, jsme o něm informováni pouze tvarovými proměnami stínu, pouhého promítnutí vnějšího tvaru. Přesto bývá i tento záznam natolik charakteristický, že lze jednotlivé objekty rozlišit, dokonce provést typologii „jazyka stínů“.

„Stínovky“ vznikaly i v dalších letech, ač s menší intenzitou. V období let 1991–95 vytvořil Milan Maur řadu velkých stínových obrazů hrušně ze zahrady domu v Ječné ulici v Plzni, kde žije, jednoho z prvních námětů stínových kreseb. S touto rozměrnější sérií (jednotného formátu 140 x 140 cm) se setkáváme i zde, ve Výstavní síni E. Filly. Významový posun se projevil jednak v důsledném spojení s akčními prvky recepční povahy, přibližujícími se bez jakéhokoli mechanického zásahu přírodnímu fenoménu (autor se dotýkal kmene, pojídal plody, poslouchal bzučení včel v koruně, číchal vůni stromu...), jednak v umístění situačního textu přímo do plochy obrazu stejnou technikou, jakou je proveden záznam černou olejovou barvou.

S řadou „stínovek“ úzce souvisí řada sedmi horizontálně rozložených pláten, která vznikla vztyčením větve ve středu obrazu a záznamem pohybu stínu během celého dne. Vystavená sekvence, kladoucí maximální nároky na fyzické nasazení autora, představuje extrémní pól silně oproštěného zpřítomnění temporality.

Do některých starších stínových kreseb pronikla tematika pohybu ve větru. Tento fenomén Milan Maur zachytil později i v samostatných kresbách, mezi nimiž má důležité postavení „Vlání topolu ve větru“ (1988), které kombinuje sled plošných záznamů s volně zavěšeným

prostorovým drátěným objektem (blízkým řadě realizací „V rytmu letu...“, vytvořených v první polovině 90. let).

Ještě starším námětem mnoha metodicky rozdílných prací je opadávání listů. V první polovině 80. let Milan Maur toto téma rozvinul v rozmanitých přístupech k problému, od úzce konceptuálních až po výtvarně akcentované. Autor označil listy na větvi čísly a zapisoval pořadí jejich opadávání. V jedné variantě vznikla řada čísel, umožňující divákovi hledání zákonitostí a odchylek v sledovaném procesu, v jiné byla řada transformována do bodů v geometrickém rastru („optické rytmy“) a v další převedena do akustické formy rytmů hudebních nástrojů. Výtvarník později pozoroval opadávání skrze sklo obdélníkového formátu, průmět pohybu padajících listů rychle zaznamenával barvou a z praktických důvodů (obtíže se skladováním mnoha skel) přenášel na papír. Záznamy ukazují pozoruhodné tvarové rozdíly mezi jednotlivými druhy stromů, v běžném vnímání přírody téměř nerozlišované.

Totožnou metodou záznamu na skleněnou desku vznikaly také následující cykly: pohyb větve na hladině, pozorování mezery mezi stromy z více pohledů, přibližování se k horizontu. První zaznamenává pohyb přímo, stejně jako cyklus opadávání listů, nahrazuje tedy řadu diskontinuálních stínových sekvencí kontinuálním záznamem dráhy. Další uvedené cykly vnášejí do díla aktivní pohyb autora, který přistupuje k nehybnému předmětu a obzírá jej z různých stanovišť.

Aspekt pohybu je zdůrazněn také v řadě kresebných záznamů „Převalování větve“ na papíru, kde autor pohybuje podle předem stanoveného pravidla samotným objektem, fragmentem vyššího celku – stromu.

Repertoár Maurových postupů a témat je, jak jsme již zmínili v úvodu, podstatně rozsáhlejší. Přesto má uskutečněná monotematická výseč, zastupující škálu technik i umělcův historický vývoj, dostatečně reprezentativní povahu. Dokládá aktivní zapojení reálného prostoru, času a pohybu do individuálního výtvarného faktu, soudržnost realizovaných děl, velkou variační členitost zvolených postupů a dynamický vztah výtvaru k přírodě, k níž odkazuje jako

k nevyčerpatelnému, nepřetržitému a člověkem neobsáhnutelnému univerzu.

Dílo Milana Maura z tohoto pohledu přesahuje kategorii výtvarného umění přímo zaznamenávající přírodní fakta a řadí se k tvorbě umělců, kteří dospěli k celostné koncepci řádu univerza, ať již ze strany lyrické, expresivní nebo konstruktivistické.

Leden 1996

[Milan Maur: Téma strom, Ústí nad Labem, Unie výtvarných umělců ústecké oblasti ve spolupráci s nadací „Lidé výtvarnému umění – výtvarné umění lidem“, městem Ústí nad Labem, nadací Český fond umění a Ministerstvem kultury České republiky 1996; nestránkovaný katalog výstavy ve Výstavní síni Emila Filly, Ústí nad Labem 26. 3. – 13. 4. 2006, kurátor Zbyněk Sedláček.]

Píše Robert Krumphanzl, 9. 4.

Doba Jiřího Pistoria a jeho slovesnost

Jiří Pistorius měl koncem devadesátých let plán na edici textů svého vysokoškolského učitele Václava Černého o André Gidovi a hledal nakladatele. Seznámení s Pistoriem mi zprostředkovala na podzim roku 1998 dr. Růžena Hamanová. Jádrem souboru měly být Černého rukopisy, které sloužily jako podklad jeho přednášek o francouzském spisovateli a francouzské literatuře Gidovy epochy, které Černý přednesl v letech 1946–1947 na Filozofické fakultě UK a jejichž posluchačem tehdy Pistorius také byl – jako student a zároveň jediný asistent profesora Černého. Po celou dobu přípravy čtyřsetstránkového svazku s názvem André Gide, který nakonec vyšel v roce 2002, Jiří Pistorius naprosto nenaléhal s ničím, co by se týkalo jeho vlastního díla.

V rozsáhlých komentářích k edici bohatě uplatnil svou erudici, zkušenost a znalosti tématu; ani na jednom místě přitom neupozorňuje, byť třeba skrytě, na sebe. Byli jsme to my s Jiřím Pelánem a zakrátko se Zuzanou Jürgens, kdo ho vyzvali k přípravě obsáhlého výboru z jeho celoživotního literárněvědného a kritického díla a následně povzbuzovali, aby se aktivně podílel na jeho přípravě. Svým mimořádným angažmá dali tomuto projektu reálné obrysy Zuzana Jürgens – sestavila bibliografii, bez níž by výbor nemohl být koncipován, byla autorkou prvního rozvrhu, sama přeložila jednu Pistoriovu studii, celý svazek zredigovala, napsala k němu ediční poznámku a komentáře a navíc vedla s autorem obsáhlý rozhovor o jeho díle a životě – a Jiří Pelán – navrhl definitivní koncepci výboru, domluvil s dalšími zkušenými překladateli jejich účast, sám přeložil úvodní dvě studie, vymyslel název. Pistoriův bezmála sedmisetstránkový výbor Doba a slovesnost byl nejnáročnější původní knihou, kterou do té doby vlastními silami Triáda připravila a patří k jejím nejdůležitějším knihám.

S Jiřím Pelánem si Jiří Pistorius padl do oka na první pohled. Svědčí o tom jeho dopis ze 7. července 1999, v němž píše o Pelánově doslovu k edici Překladů Jana Kameníka (Triáda 1997). Tomu a dalším dvěma

Pelánovým textům pak věnoval svou studii, která vyšla v posledním čísle Kritického sborníku. Ještě předtím však napsal rozsáhlou stať o Vývoji Curtiovy osobnosti v pojetí české komparatistiky, již uveřejnila Kritická Příloha Revolver Revue (č. 16/2000), zaměřenou především na doslov Jiřího Pelána a Jiřího Stromšíka ke knize E. R. Curtia Evropská literatura a latinský středověk (Triáda 1998). Tyto a další texty, napsané a publikované česky už v dřívějších devadesátých letech (o V. Černém a F. X. Šaldovi), svědčí o Pistoriově okolnostmi přerušném, ale vnitřně nikdy nepřervaném vztahu k české literatuře. Ostatně Pistoriova čeština byla i padesát let po jeho odchodu perfektní.

V exilu, kam odešel v červenci 1948, se J. Pistorius přátelsky stýkal s Janem Čepem či Egonem Hostovským, jak o tom mluví v rozhovoru otištěném v Době a slovesnosti (ve sborníku Egon Hostovský. Vzpomínky, studie a dokumenty o jeho díle a osudu je fotografie všech tří u kavárenského stolku v Paříži z roku 1957), se spisovatelem Janem Kolárem, ale také například s generálem Louisem-Eugènem Faucherem a jeho synem Eugènem Václavem („chodili jsme v Paříži na pivo“), velkými přáteli demokratického Československa. Celoživotní průvodkyní, oporou i jeho spolupracovnicí na řadě odborných prací byla Jiřímu Pistoriovi jeho žena Marie (24. 1. 1923 – 23. 4. 2013), s níž se poznal během studií na filosofické fakultě.

Postupem času, a zvláště po přestěhování z Paříže na západ USA v roce 1958, se Pistoriovy osobní i pracovní vztahy stávají stále internacionálnějšími a tento významný komparatista 20. století občanem tehdejší „République des lettres“. Své nikoli marginální postavení v ní sice sám nikdy nezdůrazňoval, ale svědčí o něm jak jeho publikované práce od druhé poloviny padesátých let minulého až do počátku současného století (druhé vydání jeho čtyřsetstránkové základní oborové bibliografie Marcel Proust und Deutschland, připravené ve spolupráci s jeho ženou Marií, vyšlo v Heidelbergu roku 2002), tak některé na okraj vyjádřené zmínky v korespondenci či rozhovorech (v letech 2003–2007 Jiří Pistorius s manželkou Marií a pak též dcerou Erikou Pistoriovou Stamperovou, historičkou umění, navštěvoval při svých evropských cestách v pozdních jarních měsících i Prahu a setkával se s okruhem redaktorů připravované Doby a slovesnosti, s editorem Kritického sborníku Karlem Palkem i dalšími kolegy a přáteli): k jedné

náhodné zmínce o italském spisovateli Giorgiu Bassanim dodal, že právě u Bassaniho bydlel vždycky, když pobýval v Římě; když přišla řeč na Yvese Bonnefoye, jehož poezii a eseje tehdy J. Pelán přeložil, vypravoval o Bonnefoyově přednáškovém hostování na Williams College a tehdejších procházkách s ním; zanedlouho poté, co jsem mu poslal knihu Claudia Guilléna Mezi jednotou a růzností, která vyšla v Triádě ve stejné edici jako Doba a slovesnost, přišla mi od něho kopie jejich korespondence s komentářem, že Guillén byl první Neameričan z akademických kruhů, s kterým se po svém příjezdu v USA setkal.

Pistorius ale neměl ve zvyku se čímkoli chlubit ani nebyl sebestředným vypravěčem, mnoho „detailů“ z jeho biografie tak nejspíš zůstane navždy zasutých. (Ještě si dovolím připomenout jeho lásku k hudbě – jednu vypravoval o tom, jak hráli čtyřručně s Janem Patočkou u něho doma na klavír, či jak ho jako malého chlapce držel na kolenou, také u klavíru, Zdeněk Nejedlý ve Smetanově bytě – Pistoriova rodina tehdy bydlela v paláci Lažanských.) Jiřího Pistoria charakterizuje spíše schopnost naslouchat, i v situacích, v nichž měl nebo by snadno mohl mít profesně či lidsky převahu, a nenuceně soustředěná pozornost k partnerovi v práci či rozhovoru. Nepovažoval se za střed světa, netrpěl sentimenty ani resentimenty a nepotřeboval si s nikým „vyřizovat účty“. Ani ve vztahu k zemi, v níž vyrostl a jejíž literární kultuře tolik věnoval. Dluh v tomto smyslu nepokládal za starost věřitele.

Jedním z prvních čtenářů Doby a slovesnosti byl filosof Zdeněk Vašíček, který si povšiml (a jako příklad uváděl studii srovnávající E. Ionesca a J.-P. Sartra či texty o A. Gidovi), že v Pistoriových textech není důležité jen to, co říká, a to, jak to říká, ale i to, co neříká – o čem mlčí. Podobně to platilo o jeho vyjadřování, nemluvil dlouze a důležitou součástí jeho promluv byly i pomlky a akcenty. Debatu o Vaculíkově Českém snáři uzavřel v Klášterní vinárně již v předsáli toalet lakonickou větou: „On *by chtěl* být jako André Gide...“

Když jsme výbor Doba a slovesnost připravovali, čím dál silněji jsem nad Pistoriovými texty prožíval, jak nám pod rukama postupně vystává jakási „punkevní linie“ českého myšlení o literatuře druhé poloviny 20. století, něco jako „chybějící skrytý článek“ – pokud bychom to chtěli pojmenovat „vývojově“. O to však v první řadě nešlo, šlo o to, že

jsme v Pistoriovi viděli vzorovou a jedinečnou postavu pro porozumění tomu, co je či by měla být literární věda, přemýšlení o literatuře a její metodologické ukotvení.

Co mám na mysli, zde jen stručně uvedu výběrem několika málo témat, dokumentovaným výmluvnými citáty z Pistoriových textů, převážně již ze čtyřicátých let:

Když ve studii o Hanuši Bonnovi a Jiřím Ortenovi Jiří Pistorius zmiňuje Ortenovu blízkost s K. H. Máchou, dotýká se otázky „příbuznosti“: „Neboť není v tom žádná romantická magie, s níž opravdu dva takové básnické osudy pocíujeme jako vnitřně blízké, jako naplňování téhož zákona, uskutečňujícího se také týmiž silami, i vnějšími. V té významové příbuznosti – domníváme se – jest jistý *přirozený* řád“ (DaS, s. 518).

Nad Chalupeckého studií o Richardu Weinerovi pojmenovává Pistorius kritéria celistvosti postižení tématu, naproti tomu (v následujícím citátu) eviduje u Julia Fučíka schematičnost, jednostrannost a tendenčnost, citáty se týkají též vztahu zvolených prostředků k výsledku: „Základní postoj, s nímž přistupuje k Weinerovu zjevu, je volen úspěšně: nazírá jeho dílo nikoli souřadnými analýzami, nýbrž vidí je jako celek vysokého, složitého organismu, v němž vysledovává všechny objevené mezivztahy od knihy ke knize, nalézaje z jejich uzavřeného obvodu sám střed a životné jádro psychologické podstaty jedinečné. Osvědčil se i literárněhistoricky. A také esej potřebuje tohoto fundamentu historického, má-li být poctivým postižením celistvosti nějakého zjevu“ (DaS, s. 530). Naproti tomu Julius Fučík ve svých literárních studiích „příliš zobecňuje problémy, na něž naráží; schematizace, v níž někdy upadá, nedovoluje mu rozkládat je v problémy a řešení částečná, z nichž by teprve mohl dospět k položení závěru přesvědčivějšího. Z přítomných studií vyplývá jasně: jejich autor nebyl rozhodně kritický analytik. Na to jeví jednak značnou dávku sklonu k aprioristickému kladení poznatků a postřehů, jednak příliš vyvinutý smysl pro efekt, s nímž příliš záměrně staví svůj materiál do světla zkreslujícího i zjednodušujícího rysy nejzákladnější. Všechny tři stati mají jeden hlavní společný rys: jsou totiž záběry úzkými a přímočarými, nikoliv vymezenou tematikou, nýbrž proto, že jsou jednostranné směrem i cílem interpretace, jež se na mnoha místech nápadněji prozrazuje tendencí a priori, že často uvedený

materiál nestačí k podpůrnému důkazu napřed již uváděné teze, nebo naopak svou mnohoznačností a vnitřní složitostí ukazuje k závěrům méně jednoznačným a komplikovanějším“ (DaS, s. 491).

Věcnost Pistorius vyzdvihuje jako otázku charakternosti: „Ale největší význam té první malé knihy je v tom, že se zabývá skutečnou a palčivou otázkou, a že se s ní vyrovnává postojem i odpovědí nadmíru charakterními, protože věcnými“ (Ferdinand Peroutka o Benešově selhání v únorové krizi 1948, DaS, s. 540).

Co vypadá jako samozřejmé, nemusí být podle Pistoria ještě obecně sdílené: „Především článek s nepochybně aktuálním námětem ‚Poezie a politika‘. I když Urbánek není první, od něhož slyšíme nekompromisní, nekroucené stanovisko, stanovisko přirozeně odmítavé k poezii podřízené a politicky služebné, přesto přese všechno jeho slova imponují. Protože v této věci, jako ostatně v celém komplexu problémů příbuzných, nelze v dnešním českém prostředí nikomu vytýkat, opakuje-li skutečnosti samozřejmé. Naopak! Alespoň na tak dlouho, pokud tyto samozřejmé věci nebudou samozřejmé alespoň ze čtvrtiny, ale zato obecně“ (Dva sborníky, DaS, s. 505).

A v neposlední řadě zmiňme ještě Pistoriovo vyjádření k otázce individuálnosti/skupinovosti uměleckého úsilí, které vystihuje i autorův vztah k různým -ismům: „Cítí-li již dnešní poeta nepřemožitelný pud hromadný, jenž ho žene do houfu skupinky a k tvoření skupinového programu, míní-li, že program jeho tvorby lze vyčerpát teorémami a hesly, měl by být opatrnější ve výběru těch, kterým za sebe, za své dílo, dovoluje mluvit. Svobodnější i kritičtější k těm, kteří si osobují právo být jeho vykladačem a bojovníkem“ (Závěr cyklu Mladé literatury, DaS, s. 516).

Nepatří-li v současnosti akribičnost spojená s citlivostí k jemným předivům propojujícím jednotlivé literární dílo s celkem literatury, nepatří-li vnímavost, dávající smysl jednotlivému dílu a ozřejmující tak i smysl celkový, k příliš vyznávaným hodnotám, není to jistě z toho důvodu, že by toto pojetí zastaralo. Svědčí spíše o dnešním handicapu. Nicméně platí, že Pistoriova nabídka, jak číst a rozumět literatuře,

je díky jeho přínosu trvalá; naše štěstí je, že se bezprostředně dotýká i literatury české.

*Psáno pro nakladatelství Triáda a Echa Institutu pro studium literatury. Na webových stránkách Triády viz též koláž **Z dopisů Jiřího Pistoria (dodatkem ke dvěma edicím v Triádě)** a nekrolog od **Zuzany Jürgens † Jiří Pistorius**.*

Vzpomínky na Zbyňka Sedláčka, 16. 4.

*Vzpomínky na Zbyňka Sedláčka (20. 6. 1966 – 20. 3. 2014) – historika a znalce umění, kurátora, vysokoškolského pedagoga, polyhistora, přítele – navazují na **nekrolog**, který jsme zveřejnili 2. 4. t. r.*

lm

Píše Roman Musil

Těžko uvěřit tomu, že Zbyněk už není. Když mi tu zprávu sděloval Michal Koleček z Fakulty umění a designu z Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, kde Zbyněk léta působil, myslel jsem, že si dělá legraci. Tím spíše, že ještě tři týdny před tím se Zbyněk již tradičně účastnil zahájení plzeňského mezioborového sympozia, věnovaného umění a kultuře 19. století, naší vernisáže výstavy v Západočeské galerii k tomu pořádané a pak se s námi všemi bavil do pozdních nočních hodin v plzeňské restauraci U Salzmannů.

Zbyňka jsem znal od roku 1984, kdy jsme spolu začali studovat v rámci mimořádného studia estetiky se zaměřením na literární vědu na Filozofické fakultě UK v Praze. Zbyněk nebyl typem kolegy, s kterým by se snadno navazovaly přátelské vztahy. Byl introvert, naprosto ponořený do studia a jemu oddaný, a přesto člověk, který nechtěl stát stranou. Naopak, vždy byl součástí dění, které v rámci katedry a našeho studijního kruhu vznikalo a na všech našich společných aktivitách se podílel. Byl velmi vzdělaný a od počátku našeho působení na fakultě propojoval s naprostou přirozeností dva světy, svět literatury a svět výtvarného umění. Mimo jiné například spolu s prof. Jaroslavou Janáčkovou organizoval památný a pro nás všechny mimořádně podnětný výlet za počítačovou malbou do ateliéru Zdeňka Sýkory v Lounech, kde Zbyněk žil.

Zpětně si uvědomuji, že Zbyněk nikdy nemluvil o sobě, o svém soukromí. Naopak, často mluvil o spisovatelích, kritikách, teoreticích, výtvarnících, o jejich dílech, o tom, co tvořili a sdělovali. To bylo

jeho téma, které jej naplňovalo a které chtěl sdílet se svými přáteli. Rád si například vyměňoval informace a také anekdotické historky s intelektuálním nádechem o umělcích a jejich tvorbě, kterých znal nespočet. Tím žil. Památne byly také jeho archivní péefka s národně buditelem obsahem, která svým přátelům pravidelně posílal. Když s někým hovořil, jeho pohled tékal do stran. Proto působil nesmělým, plachým, ba dokonce bezbranným dojmem. Přesto byl velmi společenský, se svérázným smyslem pro humor.

Když jsem koncem roku 2007 nastoupil do Západočeské galerie v Plzni, vyzval jsem Zbyňka ke spolupráci na výstavě umění z období šedesátých let z našich sbírek. Věděl jsem, že to je Zbyňkova parketa, že je to doba a umění, které má rád. Tuto výstavu jsme realizovali v následujícím roce. Zbyněk jí dal název Na zkoušku v ráji?.

Zbyněk byl bezezbytku čistý člověk, bezelstný, který by nikdy nikomu vědomě neublížil, a snad jakoby i z jiné doby. Nevím, jestli byl věřící, či ne. V každém případě bych mu přál, aby ten svůj ráj, tam někde ve společenství umělců, kterých si vážil, které měl rád, kterými žil a kteří jej zajímali a obohacovali, našel a ocitl se v jejich bezprostřední blízkosti, z které jej už nebude nikdo vyrušovat.

Píše Jiří Homoláč

Vzhledem k příležitosti bych asi měl psát např. o tom, jak jsme se v roce 1988 spolu s dalšími kolegy a kolegyněmi několikrát sešli v bytě paní doktorky Janáčkové a vážně diskutovali o literárněvědných otázkách. Já jsem ale Zbyňka poznal už dřív, na koleji a na vojenské přípravě. Rozhodně si ho nepamatuju jako vzorného nebo dokonce aktivního frekventanta. O to víc mě pak po letech překvapovalo, jak často na „vojnu“ vzpomínal. To, že se v devadesátých letech sám přihlásil na vojenské cvičení a stal se důstojníkem v záloze, jsem už nechápal vůbec, ale jeho zaujatému a pobavenému vyprávění o různých aspektech života obrozující se instituce jsem spolu s ostatními účastníky letních setkání na Harantu stejně neunikl. Někdy jsem se mu v tom dokonce snažil zabránit, ale asi jsem si vždycky nějak uvědomoval, že se i v opatřování takovýchto zážitků odráží Zbyňkův přístup k světu a umění:

neodmítat nic předem a sbírat a sbírat. O tom, že měl to množství nashromážděných znalostí a zážitků velmi dobře utříděné a jakoby neustále k dispozici, se každý záhy přesvědčil i při běžném hovoru.

Zbyňkovy encyklopedické znalosti a nezaměnitelný způsob jejich podání mi občas šly na nervy, ale skutečnost, že v jeho mysli např. konkrétní poezie sousedila s králíky a kompoty, mě většinou okouzlovala. Nikdy mě pak nepřestávalo fascinovat, jak neustále jezdil vlakem po celé republice za známými i neznámými výtvarníky, navštěvoval je v jejich ateliérech, pořádal jim výstavy nebo je zahajoval, psal o nich krátké, hutné texty. To, že dal tomuhle „kočovnému“ životu přednost před univerzitní kariérou (práce ovšem na ústecké Fakultě umění a designu odvedl víc než dost), jsem vždycky obdivoval.

Z těch cest a z mnoha „lokálních“ konferencí, kterých se tak rád účastnil, posílal Zbyněk mně a mnoha dalším lidem pozdravy, často spolupodepsané lidmi, se kterými jsem se osobně neznal. Někdy jsem o tom, kdo jsou a co dělají, věděl právě jen od něho. A jindy jsem zase já spolupodepisoval pohledy, které Zbyněk posílal jim.

Tak jsme se mu spojovali, tak nás spojoval.

Píše Jan Wiendl

Harantská zastavení

„Už umíš číst z mapy, Tomáši?“ zeptal se kdysi vážným, tichým, ale laskavým hlasem Zbyněk. „Ne,“ vypravil ze sebe překvapený, tehdy asi šestiletý syn. Rychle jsem přispěchal a ve snaze vytáhnout malého (a sebe) z bryndy jsem začal vykládat, že dítě sotva čte a ještě aby tedy mapy ovládalo... Načež se mi dostalo krátkého, avšak důkladného ponaučení, že podle současných psychologicko-pediatrických výzkumů, doložených mimoděk několikerou přesnou citací, je právě dobré, aby se čtenářství u dětí kultivovalo především a zejména hravým, tedy symbolickým a obrazovým „čtením“, dříve než přijdou na řadu litery, a je tedy škoda, že jsme to uchopili za ten nesprávný konec... Ta poslední část předchozí věty ovšem už vyřčena nebyla, tu jsem si už musel domyslet ze Zbyňkova pohledu, který se za okamžik rozprostřel kamsi

mimo nás dva, do příznačné, jakoby nezaujaté dálky a hloubky, do níž jsem se pak už neodvážil vstupovat. Se zmíjí pod kamenem a Tomášovou schopností mapovat mravenčí stezky však už poté bylo podstatně lépe a další z našich šumavských výletů uprostřed teplých, přívětivých letních dní šel ke svému konci.

Bylo to vloni po šestnácté, co Zbyněk a další přátelé přivítali na naši pošumavskou usedlost, které se říká Harant – zřejmě podle slavného šlechtice, který se narodil na nedalekém hradě Klenová. Zbyněk navíc toto prostředí dobře znal i po profesní stránce, léta spolupracoval jako kurátor a poradce ředitele klatovské (a klenovské) galerie Marcela Fišera, který svého času vybudoval z okresní galerie normalizačního stříhu významné kulturní centrum. Tyto letní „pánské“ jízdy, jejichž jádro vedle Zbyňka tvořili Jiří Homoláč, Luboš Merhaut, Petr Málek a Dan Vojtěch, byly „zasvěceny“ cyklovýletům a pěším túrám i dlouhým večerním debatám u praskajícího krbu. Vždy jsem se snažil a snažím, abych rok co rok objevil při svých toulkách Šumavou několik nových, dosud nevyzkoušených cest a pozoruhodných cílů; vždy jsem přitom byl se svými přáteli zevrubně poučován o okolí, protože Zbyňkova znalost terénu i hloubka a šíře jeho kulturněhistorických souvislostí byla ohromující. Vždy s mapou, vždy se zacílením na konkrétní topografické zvláštnosti, vždy s trumfem v rukávu, třeba v připomenutí pečlivě vyslovovaného původního německého názvu zaniklé vsi, kterou jsme projížděli.

Rok co rok Zbyněk na tato setkání dojížděl „kolmo“, tu si při cestě z Loun vypomohl vlakem, tu kus cesty ušlápl, nikdy – pokud mě paměť neklame – si toto „soustředění na mlýně“, jak říkával, nenechal utéci. Přijížděl vždy pečlivě připraven a vybaven; zatímco jsme s Danem vzájemně okukovali nové komponenty našich závodních kol, Zbyněk vždy dorazil na skoro tři desetiletí staré esce, kterou si předtím nechal u známého vyladit. Přijížděl – jakoby v opozici k černému obleku, který nosil při výuce – v pohodlných starších kožených polobotkách, modrých teplácích pod kolena a v plátěné košili, na zádech vysoký hnědý batoh, naditý až po střechu. Harant – zdálo se mi – pro něho představoval jakýsi time out; i když ani tady nezapřel erudovaného kunsthistorika. Nezapomenu na moment, kdy mu jednou večer padl zrak na obrázek na stěně obývacího pokoje, který nám tu zbyl po předchozí majitelce

malířce Vilmě Vrbové-Kotrbové. Bylo záležitostí několika minut, aby přesným formálním a sémantickým rozborem vytipoval autora a otázkou chvilky, kdy se po uvolnění rámu jméno slavného malíře skutečně objevilo.

Nebylo roku, aby po příjezdu ze Zbyňkova batohu nevypadly haldy pamlsků a čokolád, které navzdory našim nářkům nakoupil a rozdával našim dětem. Právě vztah k dětem bylo cosi, co jsem u Zbyňka obdivoval. Ačkoli sám starý mládenec klasického střihu, žijící doslova pro umění a vědu, s dětmi, zvláště když byly malé, vycházel velice dobře. „Tomáši, houba!“ „Kde?“ „Tady!“ „A tady ještě!“ „Koukej, tady další dvě!“ Nebo jiná scéna, kdy parta cyklistů rozvázně ujíždí po lesní cestě, bavíme se obklopeni vůní lesa o „životě“, „umění“, „vědě“ a o tom, co dáme večer na oheň, přitom si nikdo z nás nevšimne, že malé Tereze, usilovně šlapající a pokoušející se dohnat zapovídaného tatíka a „strejdy“, už docházejí poslední síly. Zbyněk a další kamarád ji vezmou mezi sebe a špičkováním, legráckami a odkazy na okolní pozoruhodnosti (pařez, kámen, strouha) jí pomůžou s nebetyčnou trpělivostí dohnat skupinu vpředu, kde jede i její nezdárný otec, kterému nezbude než jen tiše obdivovat empatii a trpělivost, již Zbyněk měl. Až dětinská (a vzápětí se zvláštním uzarděním tlumená) radost z objevů, ze hry, prokládaná vážným ponaučením, klukovská bitka s větvemi, ale také až úzkostlivá snaha nikoho nezatěžovat a nikomu nebýt na obtíž, s jakou například odmítal pomoc při příjezdu či odjezdu na vlak... Takového si vybavuji Zbyňka z jeho harantských pobytů.

Píše Vratislav Färber

Zbyněk léta docházel na večerní srazy „stolní společnosti“ kunsthistoriků a zejména bohemistů (povětšinou z Ústavu pro českou literaturu, po *Machtübernahme* již Filozofické fakulty)... Přicházel později – až když mu skončily učitelské povinnosti v Ústí. Ač patřil věkově spíše k mladším, byl představitel „staré školy“, i co do exteriéru: upravený, bílá košile anno dazumal, černé pukové kalhoty, sako bez výstřelků, korektní (pro někoho možná toporné) vystupování...

Když se v provozovně usadil, začal nás zvat na výstavy, často patřičně odlehlé; s umanutostí encyklopedisty rychle a zaujatě vyprávěl, nedíval se do očí, soustředil se – napřed bez akcentů – na to, aby plasticky popsal každý (a neopomněl žádný) detail... Po tomto spíše neosobním sdělení své sumy se usmál a přidal – *petitem* (ovšem akcentovaným) – nějakou glosu ad hominem, s již charakteristickým smíchem, trochu stranou...

Českým výtvarníkům všech generací sloužil Zbyněk obětavě a nezištně, pořádal jim výstavy (od klasiků lounského konstruktivistického okruhu až po absolventy ústecké fakulty), jako jeden z mála posílal pohledy ze zahájení, zkrátka „stará škola“...

Vzpomínám, jak jsme si notovali nad barevností a valéry osobitého krajináře Salcmana, při hovorech o Kubovém, Maurovi, Šejnovi, P. Veselém, Zetovi Zbyněk akcentoval tvorbu právě těch, kteří do práce s krajinou odvážně (v)pouštějí koncept a živly...

Od přelomu tisíciletí se Zbyněk účastnil pošumavských cyklistických pobytů u Wiendlů na Harantu (pod Klenovou). S vypětím vůle se snažil – na svém postarším kole (mezi horáky a treky působilo jako echo byvších dob) – držet krok s dynamikou trénovanějších jezdců výpravy. Tvrdé jádro se jednou vydalo do hor, cyklisté-turisté do provincie – na památky; zařadil jsem tehdy do okruhu i *kolmo* hledání lesního hřbitova v okolí Strážova. Sjížděli jsme pastviny, koryta po jarních (*sněhových*) potocích, reliéf byl nemilosrdný (iniciátor-riskér profitoval *osmou*), i zde Zbyněk vykázal svou příslovečnou věrnost a smysl pro humor. Když absurdní trasu absolvoval, pobaveně se zasmál, jaké to cyklovýlety lze také podnikat...

Kdysi – cestou z výstavy v Bystřici pod Hostýnem jsme měli v Hulíně chvíli na přestup, i rozběhli jsme se prozkoumat interiér místního románského kostela. Zbyněk se rázem proměnil v emfatické dítě a zářil...

Poslední roky se mi zdálo, že Zbyněk rapidně scházel, (již ne Maurovy) „stínovky“ se patrně zákeřně rozlézaly po ploše jeho vzácného života...

Píše Petr Veselý

Zbyněk mě tehdy provázel Louny a přivedl až na práh k Emilu Julišovi. Ten byl potom i na vernisáži (výstava se jmenovala Stoly), Zbyněk výstavu zahajoval a jeho text pak vyšel v Ateliéru (ostatně i texty do katalogu mně později napsal a taky výstav mně zahajoval hned několik, naposledy tuším předloni tu s dcerou v kapli v Kovářech). A cestou z Loun jsem potom psal... Po čase jsem ty verše Zbyňkovi poslal a rovněž mu je dedikoval. Jenže Zbyněk dal báseň přečíst právě Julišovi a ten mi dokonce příznivě napsal. A tak byly dedikace dvě. Z Loun si také pamatuju zvláštní pocit světla, když jsme spolu hleděli do dálky směrem k Cítolibům, Zbyněk mně o nich přitom vyprávěl...

...

(Emilu Julišovi, Zbyňku Sedláčkovi)

Říp míjím
věž sluncem
kdosi okopává střechu
pod silnicí pod námi
předloňská úroda
prasklina nad potokem
stará stodola
a kopce kopce kopce
chmelnice znavená
silnic kříž
jsou tu dva
zmoklí a ochabli
sebe rozkradli
zbývá si do bola
obilí dokola
přijíždí z kopce
Otce jsme
i Syna
i Ducha
Amen zradili
klášter

i skládka
nad vodou
co vidím
pouta
a ruce
pod sebou
ztratil se
čas!
nic není
všechno je
kudy se hledali
kdoví kde
blízko byl
Básník
ve dveřích šedého domu

(1998)

...

Z těch střípků, za mnohé další alespoň jeden. Již z dálky jsem pod zdířkou schránky v chodbě rozpoznával dnes už tak trochu archaický formát obálky a Zbyňkovo charakteristické písmo na ní. A jindy pohlednici bez obálky, léta jsem je dostával už jenom od Zbyňka.

Píše Keniči Abe

Je neuvěřitelné, že pan Sedláček je už na jiném světě. Byl ještě mlád.

Ano, byl velice shovívavý, něžný pán. Chodil jsem k němu na seminář o experimentální poezii. Pozval mnoho hostů: Jiřího Koláře, Bohumilu Grögerovou, Josefa Hiršala, Jiřího Valocha, Ladislava Nebeského aj. Přes něho jsem se se všemi seznámil; ti básníci mi poradili, když jsem psal magisterskou práci o české vizuální poezii. Bez pana Sedláčka bych nemohl napsat svou práci v takové šíři.

Také si vzpomínám, když jsme spolu byli na výstavě Františka Kupky Příběhy černé i bílé v Národní galerii; pan Sedláček nám vysvětloval

jeho malby s velkou vášní. V běžném životě byl tichý, ale když stál před malbou, počal komentovat, jako by se změnil v jinou osobu, chrлил ze sebe slova.

Jsem panu Sedláčkovi velice vděčný – ukázal mi cestu, abych potom pokračoval dál sám.

Píše Ladislav Nebeský

Bylo to někdy v první polovině devadesátých let, kdy mi přišel velmi zdvořilý dopis. Pisatelem byl Zbyněk Sedláček, jehož jméno jsem tehdy ještě neznal. Přál si seznámit se s mou experimentální poezií, což mě potěšilo. Odepsal jsem mu a začali jsme se setkávat, většinou u nás doma. Kdykoli se u nás objevil, přinesl nějakou vítanou tiskovinu nebo informaci. Rozhovor s ním byl vždy zajímavý. Obdivoval jsem šířku a hloubku jeho znalostí. Zbyněk, který měl přehled o výtvarných a literárních novinkách, si vybudoval osobitý styl, v němž bylo cosi příjemně starosvětského. Jeho vyprávěními často prosvítal neokázalý lounský patriotismus; okouzčil mě novotvar *přilounit se* a derivát *Přilounězec* – pro toho, kdo se v Lounech nenarodil, ale „jen“ se tam přistěhoval a Louny si zamiloval. K jeho stylu patřilo rozesílání novoročenek (moje žena se vždy zasmála, když na adrese četla u mého jména dodatek „s chotí“). Poslední P. F. 2014 s úryvkem z pohádek F. L. Čelakovského a se Zbyňkovým podpisem, který mám před sebou, si pečlivě uschovám.

Píše Libuše Hezcková

Zbyněk byl jen o rok starší než já. Z mnoha důvodů mi připadal mnohem starší – znalejší, vždy mne zaskočil svými historkami a rozhledem. Jen několikrát jsem se zúčastnila některé z nepřeberného množství jeho výstav, a každoročně jsem si slibovala, že své skóre konečně vylepším.

Jednou z mnoha Zbyňkových aktivit byl funerální a okrašlovací spolek, spolek starožitný s vlasteneckým posláním, v němž se odrážela i jeho záliba v 19. století. Zbyněk jako jednatel spolku občas organizoval výlety k hrobům s kladením kytic a přednáškami o význačných osobnostech

a o funerální plastice. Měla jsem ty chvíle, prodchnuté lehkou ironií a skutečným patosem, ráda. Byla to zastavení v jiném světě. Nemohla jsem tedy na počátku letošního roku jinak než Zbyňka přizvat na procházky se studenty po pražských „divných místech“. Cyklus začínal na Olšanských hřbitovech 7. března, v den výročí narození T. G. M. a pár dnů před narozeninami Šebestiána Hněvkovského. S plnou náručí tulipánů za mrazivého slunného odpoledne jsme pomalu procházeli kamennou přítomností 18. a 19. století, až jsme nemohli chladem ani mluvit. Století nás pohltila. V blízké „osvěžovně“ jsme pak ztěžka pozvedali lžíce s horkou zelňačkou. Zatímco jsme jen pomalu roztávali, Zbyněk nás neustával od svého nealkoholického piva zásobovat mnoha pozoruhodnými postřehy a doporučeními. Domlouvali jsme společná setkávání s umělci na vycházkách a jeho další bizarní návrhy jsme se mu snažili vymluvit. Těšily nás a zároveň vzbuzovaly naše obavy. Ale právě při koncepčních schůzkách nad plány vycházek, kterých se Zbyněk účastnil, jsem si uvědomila, jak mnohostranná jeho osobnost byla. Neunikla mu téměř žádná umělecká aktivita, znal teoretickou urbánní antropologii i mikrohistorii města. Cítil se být součástí našeho projektu, a tak nám neopomněl zasílat všechny možné a i nemožné informace, které by se jej mohly dotýkat. V pátek 21. 3., kdy se konala další vycházka, na místo setkání před michelskou sokolovnou nepřišel. Bylo teplo a Zbyněk chyběl. Nepřišla ani *sms* (přicházející jinak vždy, když se Zbyňkovi zdálo, že to, co viděl, četl či slyšel, je pro mne důležité).

Tak jako mnozí jeho přátelé jsem Zbyňka vlastně neznala, ale byl jistotou mého života. Vždy se držel tradic, věcí a jednání, které jako by už do této doby nepatřily; vždy měl překvapivě čas, když bylo třeba. Bude mi chybět hlavně jeho humor, nenápadný, suchý, a o to brilantnější. Stejný jako Zbyněk sám – nenápadný a brilantní... Stále na něj budu čekat v některé pražské „osvěžovně“ a budu mu psát pohlednice...

Píše Luboš Merhaut, 23. 4.

Obraz zájmů, invence a jedinečnosti díla básníka, překladatele, editora a literárního historika **Emanuela Frynty** (1923–1975) významně oživil a zacelil úplný soubor autorových textů o umění, především slovesném. **Eseje** (Torst 2013, 796 stran) – studie, úvahy, přednášky, stati, kritiky, anketní odpovědi, předmluvy, doslovy, poznámky, charakteristiky spisovatelů a pojmů, provázející příležitostně autorovu ediční a překladatelskou činnost, publikované česky či pouze v jiných jazycích nebo dochované ve strojopisech – „vybral a doslov a ediční poznámku napsal Jiří Honzík, uspořádali Jiří Honzík, Irena Kraitlová a Jan Šulc, k vydání připravili Jiří Honzík a Irena Kraitlová“. Úplný přehled o autorově činnosti a výběr ze sekundární literatury poskytuje klasicky strukturovaná anotovaná Bibliografie Emanuela Frynty, pečlivě sestavená Irenou Kraitlovou. Kniha je doplněna pozoruhodnou Obrazovou přílohou zahrnující převážně snímky z autorovy dílny.

Souborné vydání představuje Fryntovo pojetí umění vzácně koncentrované, erudované a tvořivé. Je uspořádáno tematicky do šesti oddílů, přičemž literárněhistorické těžiště leží v druhém a pátém. První zahrnuje Poválečné kritické články (uveřejněné v letech 1946–48 v Lidové demokracii a Vyšehradu). Druhý (V prostoru Čech) shrnuje eseje a studie o Ignátu Herrmannovi, Ladislavu Klímovi, Jaroslavu Haškovi, Franzi Kafkovi, Vladimíru Vokolkovi, Bohumilu Hrabalovi, Jiřím Kolářovi a Josefu Hiršalovi. Třetí soustřeďuje texty O ruské literatuře (zvláště o A. S. Puškinovi, M. J. Lermontovovi a A. P. Čechovovi). Čtvrtý tři texty O baroku a španělské literatuře. V pátém oddílu, nadepsaném O slovesném umění, čteme vedle statí o překladatelství, kritice či lexikografických medailonků spisovatelů zahrnutých do antologie Zlatý věnec (1961) hlavně dva rozsáhlejší celky: poprvé celý cyklus brilantních rozhlasových přednášek z roku 1970 Zastřená tvář poezie (předtím ve výboru J. Honzíka a s doslovem Ivana Vyskočila v roce 1993), v tušené podobě monografie pak Fryntovy rozpravy a charakteristiky vyňaté z jeho památné antologie Moudří blázni (knižně pětkrát v letech 1973–1987). Poslední oddíl O výtvarném umění doplňuje texty k publikacím a výstavám Emanuela Frynty, Jana Lukase, Evy Fukové, Vladimíra Fuky a Mikuláše Medka.

V období od poúnorového konce čtyřicátých let do let tzv. normalizace se Emanuel Frynta rozhodl pro ústraní svobodné volby bez kompromisů, zvolil si pozici pokud jen možno nezávislého překladatele a literáta. Koncentroval se na to, co považoval za podstatné. Kultivoval a střežil vlastní perspektivu, cíl a účel života s literaturou. Šlo – jak napsal v závěru antologie Moudří blázní – „o vědomí vztahů a souvislostí mezi slovem a světem, uměním a životem, mezi bláznovstvím humoru a zdravým rozumem, mezi uměleckým tvarem a myšlenkou“ (s. 618). Tyto vztahy soustavně a soustředěně promýšlel z filologických základů, zkoumal možnosti jazyka a principy výstavby slovesných děl otevírající nové konfrontace a významové možnosti. Lákala ho tedy nehledaná témata okraje, nezavedenosti, antiliterárnosti, hospodské historky, anekdoty atp., zabýval se smyslem nesmyslu i interpretace umění vůbec. V mnohém byly jeho pohledy objevné, například v („předliblických“) pracích o Kafkovi a Haškovi již z počátku šedesátých let.

Pronikavé a inspirativní studie o Jaroslavu Haškovi najde čtenář v knize Eseje dvě, resp. „monografii o Haškovi, jež se ve Fryntově pozůstalosti dochovala dokonce ve dvou variantách“ (s. 721). První text je nadepsán „Jaroslav Hašek čili Jak je udělán Dobrý voják Švejk“ (podle strojopisu s vročením 1962, s. 93–144) a vztažen k „německé a anglické verzi“, tedy ke knihám, jež vyšly v roce 1965 v Artii jen cizojazyčně tzv. na „export“ (stejně jako studie o Kafkovi v roce 1960 a jiné autorovy práce) německy (Hašek, der Schöpfer des Schwejk, přel. Lotte Elsnerová) a anglicky (Hašek. The Creator of Schweik, přel. Jean Layton a George Theiner). Druhý je popsán jako „dosud nepublikovaná česky psaná studie“ (s. 735) a nadepsán „Hašek“ (bez datace, s. 145–198), což je zřejmě titul doplněný Jiřím Honzíkem, v duchu jeho slov v Ediční poznámce: „Frynta většinu svých textů sám opatřil názvem. Tituly textů, jež zůstaly bez nadpisu či se jmenovaly Doslov, Předmluva, Ediční poznámka apod., jsem vytvořil já“ (s. 734). Nejistotu ovšem vyvolává editorova glosa k prvnímu textu: „v dochovaném autorově českém strojopisu chybí jedna stránka; dané místo v textu naší knihy začínáme: [...]“ (s. 735). Podivná věta, která takto vznikla („Mýtus Múz postavil nepřekročitelnou hráz mezi kováře, [...] počestná mladá Janovanka odmítá žakérovo krasořečnění.“ /s. 103/), zůstala dále edičně „neopracována“. Na otázku, proč nebyla chybějící pasáž doplněna (alespoň v aparátu) podle zmíněných překladů, lze odpovědět jednoduše: v nich ji najít

nelze. Německy a anglicky totiž vyšel nikoli první text, nýbrž druhý, který byl tedy opatřen i titulem: „Hašek, tvůrce Švejka“ (při redakci či korekturách překladů pak vznikly víceméně formální změny oproti původní verzi, kterou poprvé zveřejňuje přítomný svazek, vypuštěna byla stručná Závěrečná poznámka, v níž se autor návodně zmiňuje mj. o „limitovaném počtu stran“). A naopak: „Jaroslav Hašek čili Jak je udělán Dobrý voják Švejk“ je zde publikován zcela poprvé. (Vůbec je škoda, že Ediční poznámka podrobněji nepopisuje ediční postupy, šetří komentáři, zcela pak pomíjí osvětlení textologických zásad, podle nichž bylo znění jednotlivých příspěvků upravováno, resp. sjednoceno.)

Těžko s jistotou určit, který z textů o Haškovi je starší. Pořadí, v němž jsou v knize k dispozici, vyznívá logicky. Lze totiž konstatovat, že první je důsažnější v argumentaci a dokladech, druhý („Hašek, tvůrce Švejka“) se více věnuje životopisným událostem a kontextovým souvislostem (zvláště pražskému prostředí) vstříc předpokládanému zahraničnímu čtenáři. Oba vynikají přesností formulací, názorností, neotřelostí. Oba řeší klíčovou otázku identity Haškovy a Švejkovy a jejich vztahu zaměřením na organismus, resp. perspektivu románu Osudy dobrého vojáka Švejka, v paradoxní situaci, kdy moderní autor „zůstává čtenářům i literární kritice a historii skryt ve stínu své hlavní románové postavy“ (s. 147). „Aby byl obraz úplný, nemůžeme zůstat u pouhé biografie, u deskripce jeho vnějších životních osudů, i když by samy vystačily na obsáhlost, překvapující a velice pestrou monografii. Jde nám o Jaroslava Haška, o elementární skicu jeho osobnosti, o jeho osobnost a osud, a k těm není klíčem sám běh jeho života. Právě naopak – cesta k porozumění jeho životnímu údělu vede nutně přes uměleckou organizaci jeho díla, přes jeho styl a poetiku. Tam totiž, v postupech a finesách tvorby, lze nejpřesněji postihnout Haškovo myšlení a cítění, jeho postoj a názor, bez jejichž poznání zůstává i sebedůkladnější biografie pouhou řadou zábavných, ztřeštěných, impozantních a tragických příhod“ (s. 146).

Frynta popsal základní vrstvy promluvy v románu s důrazem na „pásmo citací“, postihl, jak Haškova „obdivuhodná literární koláž usvědčuje svými konfrontacemi svět z krize, z absurdnosti, ze lži. Ukazuje se v ní, že strnulost předstíraného řádu s jeho falešnými transcendencemi

neobstojí vůči vitální realitě životů, které jsou tímto petrifikovaným schématem tísněny, deformovány, drceny, a přes to přese všechno vítězí ve své při“ (s. 134). Do výkladu jsou přínosně integrovány fenomény hospodské historiky a moudrého bláznovství. S vědomím nutnosti překonat všeobecnou představu o Osudech jako o snadném, vlastně nijak nestavěném a navíc jen humoristickém „vyprávění o lidovém šibalovi“ autor shrnul: „Krátkce: v materiálu, stavbě a skladbě románu *Osudy dobrého vojáka Švejka* je obsažena Haškova osobnost ve svém nejzákladnějším obrysu. Je tam i kód k rozšifrování jeho pestré a pohnuté biografie. A konečně tam a jen tam tkví ono měřidlo, jímž zjistíme Haškovu podíl na fundamentální proměně literární a umělecké tvorby, která se dala v Evropě do pohybu v letech kolem první světové války. Je vedlejší, bude-li Hašek platit za hvězdu té nebo oné velikosti na literárním nebi moderní Evropy – záleží však na tom, aby literární historie o jeho autentickém přínosu ve vývoji prozaické metody a stylu věděla. Je to důležité nejen pro Jaroslava Haška samého, nýbrž i z toho důvodu, že jeho dílo, a zvláště ovšem *Švejk* dávají dobře porozumět logice proměny, k níž v době kolem první světové války v evropském umění došlo. Struktura Haškova románu – ostatně stále ještě spíš známého než poznaného – má mnoho co říci speciálně k podmínkám a procesu vzniku dadaismu a surrealismu z půdy válečné Evropy. [...] Posun tvárných prostředků, provedený tak důkladně ve *Švejkovi*, tvoří k západoevropské dadaistické vlně proto tak překvapující paralelu, že Hašek analogicky pronikavě rozpoznal tehdejší evropskou krizovou situaci. Postřehl těžké nebezpečí konvenčního petrefaktu v lidech a institucích, v literatuře a v jazyce a reagoval s exemplární pohotovostí“ (s. 147–148).

„Eseje“ Emanuela Frynty všech forem a odstínů konečně tedy vyšly, je radost je číst. S podivem, nikoli překvapením si dnes uvědomujeme, jak absurdně dlouho musely mnohé z těchto precizních a inspirativních prací čekat na své čtenáře, stále skryté i skrývané (přitom byly vršeny prázdné, recyklované i okázale prezentované oborové „výstupy“). Svě odhodlání mluvit o umění, s neobyčejnou schopností ptát se a odpovídat jakoby pro všechny, Frynta často reflektoval – příznačně se skromností a jako dialog (s autory, čtenáři, posluchači, s hodnotami). „Je v mé pevné víře, že ti, kterým jde o hodnoty životní a tyto hodnoty

vidí a žijí a touží po nich – tito lidé se nakonec vždycky dohodnou také o hodnotách uměleckých. [...] umění je projev lásky a radostné důvěry, že lidský život je hodnota tím větší, čím vyššími hodnotami je veden a naplněn“ (s. 582).

Píše Karel Kolařík, 30. 4.

Na sklonku roku 2012 vydalo nakladatelství Karolinum majestátní svazek **Korespondence Bohuslava Reynka**, edičně připravený Jiřím Šerých a Jaroslavem Medem a čítající zhruba dvanáct set dopisů z let 1914 až 1971.

Téměř devítisetstránková edice shrnuje několik básnickových korespondencí v (aktuální, resp. editorským poznáním vytčené) úplnosti a některé další představuje výběrově. Editoři řadí jednotlivé konvoluty, většinou spjaté jedním korespondenčním partnerem, s ohledem k chronologii Reynkových kontaktů s dopisovateli, snaží se zachovat původní dialog zařazením listů obou (resp. všech zúčastněných) pisatelů a při absenci Reynkových (odeslaných) dopisů alespoň dokumentují takový vztah publikováním listů přijatých. Vedle převažujících korespondencí s přáteli a spolupracovníky (zejména z literárního prostředí) zahrnuje svazek i dopisy s rodinou, rodiči, manželkou či synem Jiřím, a osvětluje tak celkovou skladbu prolínajících se Reynkových „světů“. Záběr se přitom neomezuje ani regionálně, a tak do domácího hovoru přirozeně zaznívají hlasy z Francie (v originálním znění, doplněném překlady), což vhodně vystihuje Reynkovu frankofilii, jíž sám přikládal hlubší význam mj. stylizací do potomka „francouzského válečníka, zůstavšího v Čechách v 18. století“: „[...] od dětství již slyším podivný hlas krve – nejasný, nemohu ho rozeznati, jen vím, že volá na jihu a na západě“ (s. 20).

Editoři obhajují rozhodnutí, zřejmě spíše nakladatelské než své vlastní, představit Reynkův epistolografický odkaz výběrem, nikoliv souborem, zákonitou relativitou kompletnosti, opírající se vždy jen o známý stav a připouštějící (s větší či menší mírou pravděpodobnosti) budoucí rozšíření. Přestože se sami pokusili vypátrat veškerou dochovanou básnickou korespondenci, omezilo se její zveřejnění na jediný knižní svazek, jehož možnostem muselo množství dopisů ustoupit. V dnešní neslavné nakladatelské situaci se tak lze obávat, že přítomný výbor oddálí eventuelní úplné vydání výběrově zařazených korespondencí (mj. s Janem Václavem Pojerem, Vlastimilem Vokolkem, Zdeňkem Řezníčkem i se Suzanne Renaud, jejíž dosud známé /a dříve knižně

vydané/ dopisy nově rozšířil nedávný objev listů neznámých /do přítomné knihy dílem zařazených/).

Omezený rozsah knihy zřejmě negativně ovlivnil i šíři poznámek s cennými biografickými komentáři, osvětujícími patřičné souvislosti, a výběrově volenými vysvětlivkami. Jejich selektivnost a nejednota formulací naznačují redukci původně podrobnějšího aparátu a nezbyvá než litovat, že se široké znalosti obou zasvěcených editorů nemohly uplatnit ještě důkladněji. Lze také pochybovat nad edičním rozhodnutím jednotit psaní datací nebo přepisovat římské číslice na arabské, čímž se ztrácejí některé zvláštnosti jednotlivých individuálních korespondenčních stylů.

Nakladatelství mělo pro takto náročný ediční projekt zvolit takovou publikační formu, která by čtenáři zprostředkovala soubor korespondence v co možná největší úplnosti – ať už by bývalo šlo o dílo dvousvazkové nebo o doplnění knižního svazku elektronickou edicí (která by obsahovala i faksimile editovaných dopisů v digitální podobě). Snad by to bylo na úkor honosnosti zjevu, ale prospělo by to obsahu – a měl-li svazek připomenout Bohuslava Reynka důstojně a pietně, artefaktově skromnější, zato obsahově důslednější pojetí by lépe souznělo s jeho osobním postojem k tvorbě. Připomínám tu i zdánlivou samozřejmost, že kvalitní edice pomáhá editované dokumenty uchovat. Již první dopisní soubor knihy přímo varuje, že budoucnost nemusí počet dokumentů jen rozšířit, ale i redukovat: originály Reynkových dopisů A. L. Střížovi a Josefu Florianovi zmizely při rozprodeji Florianovy pozůstalosti a přítomná kniha obsahuje edici, kterou již před čtvrtstoletím textologicky připravila (pro tehdy chystané vydání) Zina Trochová na základě přepisu pořízeného Jiřím Šerých.

Podle ediční poznámky začal Šerých s evidencí Reynkovy korespondence již v roce 1987, a to nejprve shromážděním přijatých dopisů, fragmentárně uchovaných v Petrkově, a následně dohledáváním Reynkových odeslaných listů, nejednou ještě v rukách adresátů či jejich příbuzných. Společně s Jaroslavem Medem pak „na konci 80. let“ (s. 817) začali s přípravou edice pro nakladatelství Odeon (a ve spolupráci se Zinou Trochovou), vedeni snahou důvěrněji představit život a osobnost tehdy ještě pozapomenutého básníka a výtvarníka.

S ohledem k sisyfovské pouti po českých nakladatelských domech lze pochopit, že editoři před konečným vydáním své edice v Karolinu nerevidovali již dříve editované konvoluty a v některých případech se spokojili se zněním (zřejmě) z počátků práce na knize – žel ke škodě její celistvosti. Rešerší fondů literárního archivu Památníku národního písemnictví, který nyní uchovává mj. pozůstalost překladatele, výtvarníka a uměleckého kritika Josefa Richarda Marka (s Reynkovými listy, jež Šerých studoval ještě v jeho rodině), by se totiž daly doplnit některé publikované dopisy, a to jak ty ojedinělé, tak i celky prezentované jako úplné. Běžný čtenář by možná oželel tři stručné (byť působné a sdělné) Reynkovy pozdravy Jaroslavu Durychovi, včetně výzvy k příspěví do Sešitů poezie, na niž Durych reagoval kladně dopisem do knihy zařazeným, ale litovat lze dvou rozsáhlejších dopisů Jakubu Demlovi z roku 1929, v nichž se Reynek svému milovanému básníkovi podrobně vyznává ze svého nadšení jeho literárním dílem a které by své místo v přítomném výboru nepochybně měly, stejně jako další tři dopisnice uchované v Markově pozůstalosti (dvě adresoval Reynek Markovi a jednu Střížovi), jež nezanedbatelně doplňují první dva korespondenční konvoluty knihy.

Záměru, který si editoři Korespondence vytkli („Soubor má co nejlépe pokrýt významné chvíle Reynkova života a tvorby od raných počátků až po jeho smrt,“ s. 817), slouží vydaný výbor dobře, a to i přes předestřené výhrady (k nimž, jak vyplývá ze srovnání edice s originálními listy psanými Markovi, patří i místy nepřesný opis). Seznamuje s vývojem autorova uměleckého a duchovního názoru i s jeho reakcemi na určité osobní i společenské události a umožňuje zkoumat na bohatě rozrůzněném materiálu více než třiceti korespondencí proměny a konstanty jeho korespondenčního stylu, ba i jeho představ o sobě samém.

Korespondence ovšem výmluvně vypovídá rovněž o Reynkových korespondenčních partnerech. Takovou všestranně sdělnou je již připomenutá korespondence se „Staroříšskými“, která společně s pozdějšími dopisy s Florianovým synem Josefem Vojtěchem postihuje bezmála celé období zachycené svazkem, a tedy kontextualizuje všechny další souběžné konvoluty. Spolu s Reynkem velkoryse představuje také Josefa Floriana a nepřímo i řadu spolupracovníků jeho nakladatelství

a bezprostředně ozřejmuje provoz Dobrého díla, jehož pospolitost vystihuje spojením dvou korespondenčních řad (se Strížem a Florianem) v jednu společnou řeč. Tento editorský zásah opravňuje i to, že Reynek většinou přihlížel i k dalším zúčastněným (nejexplicitněji v dopisu Strížovi ze 4. října 1915, v jehož post scriptu mění adresáta svého sdělení, aniž by změnu signalizoval rozdílným oslovením). Analogicky editoři zařadili i ukázky z listů adresovaných Reynkovými dopisovateli jeho ženě a rodičům, čímž také důsledněji zohlednili polyfonní povahu Reynkovy korespondence.

Rozmanitost tematických dominant jednotlivých dopisních konvolutů jednotí důraz na vzájemné přátelské sdílení a sdělování, vyvolávající představu jednoho společenstva, překonávajícího geografické i časové hranice. Celek tak lze číst jako pasáže rozsáhlého vícehlasí, k němuž náleží nejen dopisy do výboru nezařazené, ale i jiné dopisní soubory Reynkových adresátů či osob v listech zmíněných. Snad se tedy v budoucnu dočkáme ještě dalších hlasů, které ty nynější doprovodí zase svým charakteristickým zněním.

(redakčně kráceno)

Píše Michal Kosák, 7. 5.

Hebrejské básně **Jiřího Mordechaje Langer**a (1894–1943), jež autor, známý u nás především knihou *Devět bran* (poprvé 1937), soustředil do sbírek **Pijutim ve-širej jedidot** (Básně a písně přátelství, 1929) a **Meat cori** (Trocha balzámu, 1943), vyšly v minulém roce v dvojjazyčné komentované edici, kterou pro pražské nakladatelství P3K připravila **Denisa G. Goldmannová**. Po překladu psychoanalytické knižní práce *Erotika kabbaly* (Horus 1991), výboru *Studie*, recenze, články, dopisy (Sefer 1995), reedicích zmíněných *Devíti bran* (naposledy Sefer 1996) a antologii překladů *Zpěvy zavržených* (Vyšehrad 2000) se tak český čtenář významně přibližuje celku Langerova díla – zbývá především množství české, německé a hebrejské publicistiky i další Langerovy překlady –, přičemž právě z Langerovy poezie, jak psal Tomáš Pěkný, „se můžeme dozvědět leccos o skryté tváři autora, kterého dosud známe jako talmudického učence, skvělého publicistu a radostného vypravěče pohádkového světa chasidů“ (Trojí řeč Jiřího Mordechaje Langer in: J. L.: *Devět bran*, 1996, s. 309).

Komentář Denisy G. Goldmannové se tyto fasety snaží s různou mírou úspěšnosti zpřítomnit. V rovině biografické (s. 101–108) je autor portrétován ještě poněkud strnule skrze vzpomínkový text Langerova bratra Františka *Můj bratr Jiří*. Ten po léta formoval pohled na básníkovo dílo a osobnost, z něho vycházejí snad veškeré další životopisné poznámky, zde byla též v náčrtu formulována představa různě funkčně využívaných jazyků, jimiž Jiří Langer psal. K němu autorka komentáře, alespoň pro Langerovo pedagogické působení, kontrastně cituje ze studie Kateřiny Čapkové *Chasid učitelem náboženství v Praze* (2000), umožňující přece jen problematičtější pohled na Langerovu osobu. Diferencovanější náhled nabízí až oddíl komentáře věnovaný Langerově hebrejské, slohově rozrůzněné poezii – v ní se střídají polohy náboženské, mystické či milostné, čímž se otevírá jak např. výkladům religionistickým, filosofickým, tak genderovým, resp. interpretaci Langerovy poezie vycházející z údajné autorovy homosexuální orientace (S. J. Halper). Právě proti poslední „queer“ interpretaci, která vidí v Langerovi „průkopníka židovské homosexuality“ (s. 126), a v souvislosti s Langerovou *Erotikou*

kabbaly Goldmannová píše, že „mužsko-mužské erotično v básních Jiřího M. Langerera představuje adoraci, fascinaci a duševní zjitření vůči mužskému protějšku a nemusí být primárně (homo)sexuálního charakteru [...]“ (s. 126), jelikož Langer mj. „chápe koncept erótu v mužských společenstvích [...] mysticky“ (s. 125).

Témat je v aparátu více, autorka se věnuje motivu osamělosti, tématům víry, poezie, nacionality či přátelství J. Langerera s F. Kafkou, nicméně v celku působí komentář neuspořádaně, chaoticky a libovolně. Pro samou mystiku chybějí (vedle témat, která by bylo dobré zmínit, jako např. Langerův vztah k poezii psané jidiš a k hebrejsky, ale i česky psanému soudobému básnictví, či jeho postoj k sionismu a česko-židovskému hnutí) v aparátu některé základní údaje k chronologii Langerovy básnické tvorby: o básních tištěných od r. 1923 v polském časopise Kolot, o paralelních (autorských?) překladech básní V noci silvestrovské a Z pohoří mlčení do němčiny v Prager Presse z 31. 12. 1929 a 12. 1. 1930. I po textové stránce by edice mohla dopadnout lépe: Nejsem sice schopen řešit translátologické otázky – pro kvalitu, adekvátnost a metodu přetlumočení se musím spolehnout na podání Jiřího Holého, podle jehož úvodu „čeština překladů je poetická a zdařile napodobuje obraznost originálu“ (s. 6) – nicméně jakost edice charakterizuje např. to, že Langerův vlastní překlad z časopisu Středisko (3, 1932/1933, s. 94), přetištěný v nové edici hned třikrát (s. 32, 70, úryvek na s. 133), obsahoval původně ještě čtvrtý verš: „V bezprostoru, v bez-času onoho bodu, jenž Nekonečno sluje!“ Korigovat je tedy též třeba komparativní „výklad“ v aparátu: „V českém překladu tak například uniká narážka na Ejn Sof ze čtvrtého verše první strofy, která podporuje mystické vyznění celé básně [...]“ (s. 133). – Co je ale na světě dokonalé... snad jen Ejn sof!

Píše Jiří Flaišman, 14. 5.

Otazníky nad některými knižními vydavatelskými činy minulosti nejsou jen záležitostí titulů realizovaných v problematických letech, za něž z hlediska dějin nakladatelského podnikání ve 20. století jistě můžeme považovat například konec let čtyřicátých či počátek let sedmdesátých. Zatímco v době politických zvrátů bylo vydání knih, jež se právě nacházely v některém ze stupňů výroby, stornováno nejčastěji proto, že nevyhovovaly svým obsahem – a ještě častěji občanským postojem autora – nastupujícím režimům, příčiny krachu projektů v normálních časech (existuje-li něco takového) jsou pak často obestřeny tajemstvím. Právě takové nejasnosti provázejí monografii **Jindřicha Fantla o Edvardu Benešovi**, která vyšla (nebo spíše nevyšla) na počátku devadesátých let.

Jindřich Fantl se narodil v Českých Budějovicích 4. 2. 1912 do židovské rodiny, vystudoval práva a na sklonu třicátých let utekl před nacisty. Působil v československé armádní jednotce v Africe, později byl přemístěn na východní frontu, kde bojoval v řadách 1. československého armádního sboru, s nímž zasáhl do bojů na Dukle. Zde byl také raněn (10. 8. 1945 byl vyznamenán Rudou hvězdou). Po roce 1948 byl jako nepohodlný „uklizen“ na místo technického pracovníka, v němž pracoval na překladech technických příruček. Po okupaci roku 1968 opustil Československo a usadil se v kanadském Torontu, kde také 21. 6. 1999 zemřel. V sedmdesátých a osmdesátých letech v emigraci také vznikla jeho rozsáhlá benešovská biografie.

První díl biografie o rozsahu tří set stran měl být vydán v nakladatelství Orbis v Praze roku 1992 – vydání ovšem zkrachovalo, a to za dnes nejasných okolností a s rozporuplným výsledkem, neboť přece jen několik výtisků tohoto prvního dílu existuje (exemplář je např. dochován v knihovně Historického ústavu AV ČR). Kniha není dostupná v žádné z dalších veřejných knihoven, nebyla ve své době recenzována a takřka se s ní neoperuje v literatuře o Mnichovu 38 či únoru 48 posledních dvou dekád. Výjimku tvoří práce předního benešovského badatele a autora dvoudílné biografie o E. Benešovi (2006, 2008) Jindřicha Dejmka, který mimo jiné ve své studii Edvard Beneš: obtížná

cesta k politické biografii s podtitulem Pokus o historiografický přehled (Český časopis historický 101, 2003, č. 3, s. 624–663) osud Fantlovy knihy zmiňuje: „Rozsáhleji, především studiem zahraniční tištěné dokumentace, založil svůj po léta připravovaný životopis v kanadském exilu žijící Jindřich Fantl, jehož kniha se mohla stát klasicky pojatou politickou biografií. Osud spisu, jehož autor chtěl především analyzovat Benešova klíčová rozhodnutí let 1938 a 1948, byl ale tragický – nakladatelství Orbis totiž stihlo vydat jen omezený počet svazků prvního dílu. Se zánikem Orbisu zmizel i rukopis a plod mnohaleté práce tak vzal zbytečně za své.“

Fantl biografii rozvrhl do dvou částí, z nichž první v pěti kapitolách sleduje Benešův život a jeho politické angažmá od mladých let přes první odboj, jeho působení ve funkci ministra zahraničí, jmenování prezidentem, až po kritické měsíce před Mnichovem. Ve druhém dílu monografie mělo pak být postiženo Benešovo působení ve čtyřicátých letech. Autor měl k sestavení komplexního Benešova portrétu zjevnou motivaci: fascinovala ho prezidentova role ve dvou kritických dějinných momentech. Pro osvětlení Benešových kroků Fantl využil – a to je zřejmě nejcennější zisk jeho knihy – výsledků vlastního výzkumu v zahraničních archivech; sám autor tyto zdroje zdůraznil v úvodním slovu ke své monografii (s. 6): „V zájmu objektivního hodnocení situací, před něž byl Beneš v nejtěžších okamžicích svého života postaven, používám také například britskou, francouzskou a německou diplomatickou korespondenci z předmnichovského období, kterou Beneš v kritické době nemohl znát a v mnoha případech se o ní patrně nedozvěděl do konce svého života.“ Fantlova práce budí i po letech ovšem sympatie tím, jak je napsána: autor zdařile pracuje s proporcermi textu, věnuje se rovnoměrně jednotlivým obdobím Benešovy kariéry, svůj výklad – stylově velmi koherentní, mající patinu „staré školy“ – nezatěžuje odbočkami a modeluje jej tak, že absence rozsáhlého dokladového materiálu (v poznámkách pod čarou či jinde) není na závadu. Podobně není na překážku ani to, že občas autor od Beneše ukročí k široce pojatému objasnění historického kontextu.

Rukopis je dnes nezvěstný a o příčinách nepodařeného vydání lze nyní jen spekulovat, počínaje tím, že někdo nemusel mít zájem na tom, aby kniha vyšla, až po důvody čistě ekonomické, jež se dají v privatizačním

období při restrukturalizaci Orbisu, který nakonec v roce 1997 zanikl, předpokládat. Více než příčinami nepodařeného vydání Fantlovy knihy je však nutné zabývat se úkolem, který tu do budoucna zůstává: vypátrat autorův rukopis, text edičně připravit a biografii jako celek vydat.

Napsala Růžena Grebeníčková, 21. 5.

*V literární pozůstalosti Růženy Grebeníčkové (1925–1997), jež je zpracovávána v jednom z aktuálních **výzkumných projektů IPSL**, jsme nedávno našli úvod k rozsáhlejšímu strojopisu, sledovanému dosud v několika verzích pod posléze eliminovaným titulem *Poslední věta*. Pod tímto názvem publikovala autorka v září 1970 v dvouměsíčníku *Orientace studii*, z níž se pozdější práce teprve měla odvinout. Možná je i varianta, že studie byla vyňata z už rozvrženého plánu a uplatněna při jedné z posledních relativně svobodných publikačních příležitostí. Srovnání nalezených tří strojopisných verzí, z nichž ta nejmladší je jediná úplná (70 stran), chybějí jí jen poznámky pod čarou, v textu značené horním indexem, hovoří spíše pro první možnost, tj. existenci a zveřejnění zprvu kratší studie o Máchovi a Walsеровi (po otisku z roku 1970 knižně ▶ *Máchovské studie*, 2010, s. 77–91), která byla v dalších měsících rozvinuta do širšího pojednání: úvod, který dnes zveřejňujeme, shrnuje teze celé práce a je nadepsán již jejím definitivním titulem. Rukopis *Fiktivní autobiografie a literární text* je připravován k publikaci, jeho ediční zpracování bylo náplní textologického semináře na FF UK v rámci inovace bakalářského studijního **programu** v letním semestru 2013/14. – V textu zmíněná studie o Dostojevského Výrostku vyšla ve čtvrtletníku *Československá rusistika* 1972, č. 3 (▶ *Kritický sborník* 1997/98, č. 1).*

mš

Fiktivní autobiografie a literární text

Práce je pokus, který se zabývá zvláštní odrůdou básnické prózy, omylem považované za jednoduchou autorskou výpověď: řečeno jinak, v níž hovořící je zaručován autorským subjektem. Východiskem k žánrovému popisu jsou zde krátké prózy švýcarského básníka pro pražskou německou literaturu důležitého – Roberta Walsera. Analýzou textu, konkrétně pak poslední věty jeho *Nedělního rána*, sblíženého s poslední větou první části *Máchovy Marinky*, se dochází k vymezení hranice mezi textem dokumentárním, epistolárním, memoárovým, životopisným a mezi zvláštním typem autobiografismu, jenž se

v evropské literatuře začíná uplatňovat od druhé generace romantické (Mácha, Nerval atd.). Rozkvět tohoto žánru souvisí s estetismem konce století, jehož typickým místem je postavení umění a života jako dvou vzájemně zaměnitelných veličin proti sobě. Tím se přechází k vlastní deskripci tzv. fiktivní autobiografické prózy, a to na příkladu jedné řady Strindbergových románových životopisů.

Zvláštní pozornost se pak věnuje knize z počátku tohoto století, *Ensam*. Na ní ukázány motivace, které vedou k ustavení a pěstování této prozaické odrůdy: u Strindberga metodické uzavření do samoty, vyřazení slova a slovní znakovosti z běžné komunikace přivádí k obnažení různých znakových komunikačních řad, jak tyto začínají na přelomu století sehrávat jednak vůbec roli v lidském a společenském povědomí, a jak intervenují do přestavby, strukturních proměn v literární tvorbě směrem ke dvacátému století. Teatralizace, která proniká do této Strindbergovy prózy, mylně zařazované mezi životopisná díla, mylně ztotožňované s autorskou sebevypovědí, je sama dokladem toho, nakolik se rozmnožuje, uvolňuje, „neomezuje“ jazyk literárního básnického díla v tomto období.

Lze-li ve Strindbergově případě hledat zřetelná místa „secese“ v literárním provedení, pak snadno najdeme pendanty tohoto prozaického žánru v literatuře zasazené do středoevropské, hlavně vídeňské secese: také zde však literární text reflektuje krizi slovesné znakovosti (Hofmannsthal, Chandosbrief atd.). Nadto dovádí analýza Strindbergova textu k objevení několika topoi moderní evropské literatury. Souvisle s rozborem poslední věty Máchovy a Walsеровy (limit historického údobí od–do) se objevuje toto místo, jež lze ostatně sociologicky explikovat, jako „sebeportrétování umělce při psaní“. (Doklad je proveden na korespondencích těchto míst od doby Máchovy, přes rozbor Baudelairovy básně *Le Soleil z Tableaux parisiens* až k počátku století – autorka zatím topos dále doložila na samostatné práci o Dostojevského Výrostku.)

Budiž poznamenáno, že teprve po napsání práce bylo možno seznámit se s novou americkou prací o Strindbergových románech, v níž autor nezávisle (práce byla vydána 1971, v době, kdy ostatně termín byl u nás již vypracován) nazývá životopisná díla Strindbergova stejným termínem, považuje je však jednostranně za odrůdu románu.

Píše Michael Špirit, 28. 5.

Po uzavření bibliografie k antologii **Čtení o Václavu Havlovi** v létě 2013 vydal Karel Hvizďala svou **Korespondenci** s Václavem Havlem **ke knihám Dálkový výslech a Prosím stručně** (Galén 2013). Oba tituly, zveřejněné poprvé v roce 1986, resp. 2006, publikovalo též nakladatelství v jednom svazku o dva roky dříve, ještě za Havlova života, pod titulem *Rozhovory s Karlem Hvizďalou*. – Dálkový výslech byl od počátku vnímán jako Havlova oficiální autobiografie a resumé jeho politického kréda, jehož důležitost s koncem osmdesátých let rostla a vyvrcholila stotisícovým nákladem v prosinci 1989. Hvizďala v úvodu k dnešní *Korespondenci* píše, že tehdejší vydání v nakladatelství Melantrich „sehrálo u veřejnosti klíčovou roli před zvolením do prezidentského úřadu“ (s. 7). Komponovaná kniha *Prosím stručně* (rozhovor tvořil jen jednu ze tří proplétajících se vrstev textu) o dvacet let později byla prvním uměleckým dílem, které Václav Havel napsal od divadelní hry *Asanace* (1987), než ho zcela pohltily státnické povinnosti spojené mj. s psaním prezidentských projevů (zabírají šestý až osmý svazek jeho *Spisů*, 1999 a 2007).

Oproti rozsáhlým edicím Havlových dopisových výměn s Františkem Janouchem (2007, 593 stran) nebo s Vilémem Prečanem (2011, 834 stran) představuje přítomná korespondence soustředěná na vznik dvou knížek sice malý (94 stran), ale pro poznání Havlova způsobu práce stejně nepostradatelný příspěvek. Karel Hvizďala vysvětluje v úvodu publikace, že zde najdeme „vše, co bylo možné dohledat a co se bezprostředně nás dvou a těchto knih týká. Nic nebylo vynecháno“ (s. 7). Útlost knížky je nicméně dána tím, že autoři vyřizovali řadu věcí telefonicky nebo v případě druhého rozhovoru osobně či přes Havlův sekretariát. I když tedy četba nepodává nepřerušovaný obraz o genezi rozhovorů, to podstatné zjevně zachycuje, zejména začátek Dálkového výslechu, který byl v letech 1984–1985 inspirován Hvizďalovým interview s Václavem Bělohradským *Myslet zeleň světa* (v exilu a v samizdatu 1985). Z celkem osmadvaceti dopisů věnovaných Výslechu jsou tři, které zachycují komunikaci mezi Havlem a Bělohradským, z osmnácti listů o *Prosím stručně* ztělesňuje Havlových jedenáct

většinou jakési komuniké, adresované nejen Hvižďalovi, ale nejbližším spolupracovníkům jeho kanceláře.

Dálkový výslech vznikl napínavě nejen „díky“ železné oponě mezi Bonnem (Hvižďala) a Prahou (Havel), ale i kvůli žánru rozsáhlého rozhovoru (pro Bělohradského a Hvižďalu je to hned „filosofický rozhovor“), v Československu tehdy ne úplně běžnému. Tázající poslal písemné otázky, na něž se písemně odpovídalo, a Havel současně některá témata dalších otázek Hvižďalovi navrhoval. Posléze začal dotazovaný kynoucí množinu otázek zpracovávat odpověďmi nahranými na magnetofonový pásek, který do tehdejšího „západního“ Německa provázel kulturní referent spolkové ambasády v Praze Wolfgang Scheur. Hvižďala Havlův projev z nahrávky přepisoval a posílal zpátky do Prahy. Vrcholné místo korespondence představují Havlův dopis z května 1986 a následující nedatovaný, v nichž pisatel vysvětluje Hvižďalovi, jak dospěl ke kýžené formě textace: „Tak dlouho jsem to opravoval [tj. Hvižďalou přepsané Havlovy odpovědi na magnetofonové nahrávce], až jsem některé odpovědi musel znovu přepisovat na stroji a přitom jsem – po předchozím bloudění – konečně našel správný způsob: psát to rovnou do stroje, tak jak píšu třeba dopisy. [...] No a tak jsem stále víc pasáží psal znovu, rovnou do stroje, místo abych opravoval záznam, ten byl pro mne pouze vodítkem. Cítil jsem, že jako celek to je námět na knihu, ale ne kniha. Věnoval jsem se tomu velmi intenzivně 14 dní. Teď jsem s tím hotov. Aby to mělo hlavu a patu, stavbu, gradaci, logiku, přehlednost atd., musel jsem otázky různě přeskupit, dost jich vypustit, některé přidat, mnohé lehce přestylovat či upravit tak, aby se různé věci neopakovaly, aby na sebe navazovaly atd. atd. Taky jsem to rozdělil do pěti oddílů (jakýchsi dějství), změnil titul atd. Kterákoli i sebemenší změna má svůj smysl a několik důvodů, o tom Vás ujišťuji, nemá ale snad cenu, abych všechny zdůvodňoval, to bych musel napsat zvláštní novou knížku o té knížce, jakousi meta-knihu“ (s. 46). K Hvižďalově cti je třeba říct, že na Havlův postup bez dalšího přistoupil. V případě druhé knihy měl pak bývalý prezident veškerou režii v rukách od začátku, včetně rozhodujícího nápadu knihy-koláže, v níž je rozhovor prostřiháván s aktuálním „deníkem“ a autentickými dobovými vzkazy zaměstnancům prezidentské kanceláře.

Korespondence Karla Hvižďaly s Václavem Havlem je cenná, chvílemi dokonce poutavá a zábavná publikace, graficky nápaditá (je dílem

Clary Istlerové; některé – všechny? – Havlovy strojopisné dopisy z první etapy jsou reprodukovány jako faksimile), jako edice se ale tuze nepovedla. V tiráži stojí „sestavil, předmluvu a poznámky napsal Karel Hvižd’ala“, ale ty poznámky jsou čtyři (sic), všechny se vážou k dopisové výměně z osmdesátých let a kromě jedné se týkají nikoli nutného bibliografického odkazování na dotýkané publikace (spousta dalších tohoto druhu ovšem v knize chybí). Edici chybí zejména relace k definitivnímu textu Dálkového výslechu a Prosim stručně a spousta dalších běžných náležitostí.

Píše Michal Topor, 4. 6.

Z díla italského historika **Carlo Ginzburga** (nar. 1939) dosud třikrát vybralo nakladatelství Argo: v českých překladech vyšly starší monografie *Sýr a červi: svět jednoho mlynáře kolem roku 1600* (it. 1976; č. 2000, přel. Jiří Špaček), *Benandanti. Čarodějnictví a venkovské kultury v 16. a 17. století* (it. 1966/1972; č. 2002, přel. Josef Hajný) a *Noční příběh: sabat čarodějnic* (it. 1989; č. 2003, přel. Josef Hajný). Nakladatelství Karolinum vydalo loni v rámci ediční řady Limes knihu **Mocenské vztahy: historie, rétorika, důkaz** (přel. Zora Obstová, doslovem opatřil Martin Procházka). Základ souboru tvoří čtveřice textů-přednášek, jež Ginzburg proslovil r. 1993 v Jeruzalémě (tři z nich byly publikovány nejprve časopisecky, společně vyšly r. 1999 v podobě knihy *History, Rhetoric, and Proof*). Téhož roku Ginzburg v Římě přednesl úvahu o Picassovi; připojil ji poté ke zmíněné sadě a spolu s předmluvou předložil ve svazku *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova* (2000) k další diskusi.

Spojnicí knihy Ginzburg učinil otázku po místě důkazu v badatelské praxi i v její teoretické reflexi, jsa přesvědčen o neprávem ponížené reputaci dokládání či dokazování v určujících poválečných teoretických rozpravách o historiografii. Ty se Ginzburgovi v předmluvě sbíhají v několika figurách: zejména v Rolandu Barthesovi, Paulu de Manovi, Jacquesi Derridovi a Haydenu Whiteovi, dědicích Nietzscheho teze o pravdě jako „pohyblivém vojsku metafor, metonymií, antropomorfismů, zkrátka lidských relací“. „Obecně přijímaná spřízněnost historie a rétoriky odsunula na okraj spřízněnost historie a důkazu. Představa, že by historikové museli nebo mohli cokoli dokazovat, se mnohým zdá zastaralá, ne-li dokonce směšná,“ konstatuje Ginzburg a vyhlašuje za svůj úkol vysvětlit neutuchající význam důkazu jak v rámci jedné linie pojetí rétoriky, tak s výhledem k „realističtější a komplexnější představě“ o historikově práci – hodlá „nechat promluvit ty, kdož pracují v kontaktu s dokumenty v nejširším slova smyslu“, přinést „do centra zkoumání napětí mezi narací a dokumentací“ (s. 14, 15). Ne náhodou je jedním z blíženců, k nimž se Ginzburg několikrát obrací, Marc Bloch, který ve čtyřicátých letech na adresu „pomlouvačů historie“ poznamenal: „Představu o našich výzkumech

nezískali na našich pracovištích. Je cítit spíše řečnictvím a akademií než pracovním“ (Obrana historie aneb Historik a jeho řemeslo, přel. Helena Beguivínová, Argo 2011, s. 40).

Jako první krok na této cestě lze chápat rekonstrukci tradice, v níž jsou text o minulosti stejně jako jazyk, panující morálka či právo chápány a akceptovány jako projekce vítězného hlediska, případně jako hřiště. Ginzburg toto pojetí interpretace jako „neustálého, nerozsouditelného střetávání pravdy a lži“ (s. 37) označuje za podstatu způsobu, jímž se jedinec i evropská inteligence mohou vymluvit ze svých vin, selhání: „Krajní mez relativismu je zároveň kognitivní, politická i morální“ (s. 40). Následnou argumentaci Ginzburg nevede přímo; věren ideálu pozorného, filologického čtenářství, kritického k pramenům (těmto nikoli „otevřeným oknům“, nýbrž „deformujícím sklům“), analyzuje texty – počínaje Aristotelovým spisem o rétorice. Aristoteles v něm podle něho ocenil důkaz jako „racionální jádro“ rétorického, a tedy i historiografického (archeologického) výkonu. Středem další kapitoly je spis Lorenzo Vally O Konstantinově donaci, vymyšlené a neprávem pokládané za pravou (1440), Ginzburg mj. vytyčuje jeho vazbu k partii Quintilianova spisu *Institutio Oratoria* (k části Rozdělení důkazů): „Prokazování nepravosti donace se přesně řídí Quintilianovými radami: dokument postrádá věrohodnost, je vyvrácen jinými dokumenty, obsahuje vnitřně protikladná chronologická data“ (s. 71), Valla podle Ginzburga upozornil, že „psát dějiny je obtížné, jak dokazují rozpory mezi různými svědectvími o téže události. Aby historik zjistil pravdu, musí být stejně pečlivý a bystrý jako soudce nebo lékař“ (s. 75).

V komentáři k textům francouzského jezuita Charlese Le Gobierna Ginzburg zvýraznil triky (třebas často patrně bezděčné) kolonizátorského dějepisce. V eseji o „bílém místě“ (tj. vynechaném čase, resp. náhle zrychleném ubíhání času) v závěru Flaubertova románu *Citová výchova* (1869) vystoupil jako nápaditý čtenář, inspirovaný souborem dílčích postřehů jiných vykladačů. I zde nakonec nastolil jako nejpozoruhodnější „fázi“ vzniku jakéhokoli textu, který se nějak vztahuje k tomu, co minulo, ani ne tak „finální literární produkt“ jako „bádání (archivní, filologické, statistické a podobně)“, „vzájemnou interakci mezi empirickými údaji a narativním rámcem, k níž dochází *při procesu bádání*“ (s. 114). Závěrečná úvaha nad Picassovými Avignonskými

slečnami (1907) je poté víc než čím jiným skvělou ukázkou interpretace, jež je – kriticky zohledňujíc viditelné podobnosti, filiace, dostupné prameny a výklady – s to odhalovat vrstvy, fasety i limity slavného obrazu.

Píše Luboš Merhaut, 11. 6.

Knihy historičky umění a antropoložky **Barbory Půtové Félicien Rops: enfant terrible dekadence** (Dybbuk 2013, 272 s.) je v češtině prvním komplexním obrazem života a díla proslulého belgického grafika, kreslíře, malíře a ilustrátora (1833–1898), jenž na přelomu 19. a 20. století významně ovlivnil rovněž vyhraněné polohy českého modernismu. Autorka se opakovaně hlásí k inspiraci přednáškami a postupy svého učitele Petra Wittliche. Inspirativní je ostatně i Wittlichova předmluva v její knize, podtrhující ve výstižné zkratce Ropsovo svébytné estétství a zároveň „posedlost tělesností“, jeho „hledání *nových formulí*“: „Rops vyznával svůj vlastní hermetismus, jemuž říkal *druidismus*. Byl to postoj silné individuality, jenž odporoval všemu banálnímu davovému vkusu, čímž navazoval na Baudelairova dandyho. Rops chtěl ale jít mnohem hlouběji pod povrch. Hlouběji než smutný hrdina epochálního Huysmansova románu *Naruby*. Požadoval *princíp intenzity* a ten ho vedl k erotice jako zdroji vitality. Sexuální spojení mu bylo modelem tvůrčího gesta. Erotické perverze ale představovaly jenom náznak něčeho podstatnějšího, co mělo povahu přírodní síly. / Tak se rozvinul Ropsův zajímavý *primitivismus*, když hledal úkazy této síly, zachytitelné vizuálním obrazem nebo slovem“ (s. 13).

Velkoryse vypravená publikace (grafická úprava Jan d’Nan) přináší vedle množství kvalitních reprodukcí vskutku systematicky rozvržený výklad, který podrobně v chronologii prozkoumává život a tvorbu Féliciena Ropse. Autorka vychází ze studia bohaté, zvláště francouzské ropsovske literatury i z vlastní zkušenosti. Spoléhá zejména na jistoty evidence a popisu, postupuje od dětství a mládí a počátků umělecké tvorby, osvětluje Ropsovo působení v Bruselu a posléze v Paříži, věnuje se jeho tvorbě časopisecké, společensko-kritickým a politickým karikaturám, jeho krajinomalbě a vztahu k tradici, osobitému pojetí knižní grafiky, ilustracím a frontispisům i tzv. volné tvorbě; nezapomíná ani na jeho mimoumělecké zájmy. Zastavuje se přitom u mnohých děl, momentů a motivů (signifikantní je tu přirozeně téma ženy), mapuje Ropsovy vztahy k různým uskupením, institucím, nakladatelstvím, načrtává dobové přijetí jeho děl. Defiluje zde množství dalších osobností

různých oborů, hlavně spisovatelů (od Baudelaira k Péladanovi). Kniha zahrnuje navíc užitečnou Kroniku Ropsova díla a života na pozadí společenského a uměleckého vývoje (s. 191–196), mapy (týkající se Ropsova působení, cest atd., připravil je Jan Daniel Bláha) a aparát, který vedle bibliografie skládají tři rejstříky (jmenný, místopisný, uměleckých děl). Postradatelná je naopak závěrečná kapitolka, v níž autorka citovým stříhem podlehla pokušení projevit své okouzlení Ropsovým světem a odkazem, zvoleným tématem, ve znamení – zdá se módního – trendu osobně stylizovaných vyznání coby doprovodů textů o umění.

Dosud bylo u nás Ropsovo dílo představováno především jako součást tematických projektů, vycházejících buď z kontextu (belgické) grafiky nebo (eroticky laděného) symbolismu. Spíše tedy jako doklad určitých tendencí – nejvýrazněji v konceptu a pojmu dekadence ve výtvarném umění, který v rámci kunsthistorie nově rozpracoval a doložil Otto M. Urban. Výjimkou byla výstava na přelomu let 1994/1995 v Klášteře sv. Anežky české, již připravilo **Muzeum Féliciena Ropse** v Namuru ve spolupráci s Národní galerií (kurátoři Bernadette Bonnierová a Roman Musil) a kterou provázel katalog Félicien Rops (1994). Tuto ani další práce, které vyšly k tématu u nás, bohužel rozsáhlý bibliografický soupis Půtové příliš neregistruje. Usiluje „podat komplexní a ucelenou představu o vývoji v bádání, poznávání a interpretaci“ (s. 227) Ropsova díla i života, stopy předchůdců však namnoze pomíjí: kromě katalogu z roku 1994 mj. polemiku Jiřího Karáska s F. V. Krejčím v *Moderní revui* v červnu 1896 (sv. 4, č. 3), edici a překlad Jarmila Krecara Félicien Rops: *Dopisy a zápisky* (Ludvík Bradáč 1924, publikaci recenzoval František Koblíha v *Moderní revui*, sv. 39, 1923/34, č. 9–12), v poslední době text Gustava Erharta v knize *Barevné dráhy snů* (H&H 2007). Z literárněhistorického hlediska je vůbec škoda, že nedochází k propojení s českým modernismem přelomu století a jeho ohlasy, jež by mohlo osvětlit nové souvislosti i posílit mezioborový aspekt.

Pozoruhodné jsou kapitoly, v nichž je Ropsova metoda opakovaně a oprávněně charakterizována prostupováním výtvarnictví a literatury, tedy jako průkopnický, originální projev i příklad postupného sblížení těchto uměleckých oborů ve znamení modernistického, individuálního

stylového a syntetizujícího hledačství, snahy po odlišení, zrušení hranic a tabu. „Ropsovo dílo je vrcholnou ukázkou symbolistické estetiky a *nové krásy dekadence*“. Kromě dekadence a symbolismu ale v jeho pracích nalezneme také projevy realismu, naturalismu a impresionismu. Pro Ropsovo dílo je charakteristický volný anachronismus a umění výtvarné juxtaopozice coby prostředku k sepětí prvků tradičního a moderního umění. Hranice Ropsova umění jsou však rozvolněné a nejasné, neboť představuje průnik mezi odlišnými oblastmi a zájmy umělců, literátů [sic], nakladatelů, sběratelů i bibliofilů. Tím, že Rops vstoupil do prostředí literární tvorby, začalo se v jeho knižních ilustracích opakovaně projevovat umění fin de siècle“ (s. 182).

Je dobře, že máme Féliciena Ropse již ne jen v emblematických fragmentech nebo redukcích, nýbrž v reprezentativní celistvosti, které dosáhla oborově fundovaná monografie Barbory Půtové. Může být i užitečným základem dalších, speciálních průhledů.

Píše Libuše Heczková, 18. 6.

Na východní výspě Itálie pod Dolomity, moři na dohled, blízko vinného kraje Colli Orientali proslaveného svým bílým vínem, se v posledních dvaceti letech dařilo bohemistice jako málokde jinde. Vyrostlo zde pracoviště, které přes nepřízeň, jež stíhá dnes bohemistiky v zahraničí všude, si udržuje vysokou odbornou úroveň, i když také tady je jeho budoucnost nejistá. Region Friuli (po česku Furlandsko/Furlánsko) se svým magickým centrem Udine, úzce spjatým se svými sousedy Rakouskem a Slovinskem a s regiony za Alpami, jako by byl předurčen k tomu, být místem rozvoje studií jazyků a řeči střední Evropy. Univerzita v Udine s evropskou podporou vytvořila před lety prostor pro rozvoj takovýchto studií. Ale bez osobnosti, která by jej naplnila, by to nebylo možné. V roce 1996 zde začala učit **Annalisa Cosentino**, která 19. června oslaví významné životní výročí.

Absolventka bohemistiky na univerzitě La Sapienza v Římě měla možnost v osmdesátých letech pobývat za železnou oponou v omšelé Praze, se špatným vínem a dobrým pivem. I když „mystérium“ města dávno erodovalo, doufám, že další mladí italští bohemisté a bohemistky naleznou v Praze při svých iniciačních pobytech *raison d'être* svého života anebo alespoň celoživotní perspektivu podobně jako Annalisa Cosentino. Tehdy se v Čechách setkala s básníkem své diplomové práce Janem Skácelem, s nímž sice nemluvila, neboť básník se ptá a neodpovídá, ale o to více kouřila, jak řekla v nedávném rozhovoru pro 17. číslo časopisu Slovo a smysl. S druhým klíčovým autorem jejího života ji v Praze seznámila dnes již bohužel zesnulá švýcarská bohemistka Susanna Roth, „kterou Hrabal vnímal skoro jako dceru. Zavedla mě za ním do Krušovické pivnice na rohu Široké a Pařížské, které se říkalo Brčálka, protože všechny lavice a stoly tam byly zelené.“

Svůj trvalý zájem o autora zúročila v edici *Il Meridiani* prestižního italského nakladatelství Mondadori, když společně se Sergio Corduasem uspořádala a komentovala téměř dvoutisícistránkové *Vybrané spisy (Opere Scelte)* Bohumila Hrabala (srov. stať Michaela Špirita v *Kritické Příloze* č. 29/2004). Pro tutéž edici připravila Annalisa Cosentino nový překlad *Osudů dobrého vojáka Švejka* a výbor z *Haškových povídek*.

Vedle velkých vydavatelských projektů se prof. Cosentino podílela na řadě mimořádných akcí, které propagovaly středoevropskou kulturu. Zvláště pozoruhodná byla edice *Oltre* v udinském univerzitním nakladatelství *Forum*, kterou redigovala společně s germanistou Luigim Reitanim. Vyšlo zde na 30 svazků středoevropských autorů, např. Ryszard Kapuściński, Helen Epstein, Friederike Mayröcker, Josef Jedlička, Zuzana Brabcová. Poslední knihou se stalo Havlovo *Odcházení*. Slibně rozvinutou řadu zastavila univerzitní nutnost šetřit. Stejně jako kdekoliv jinde, jak řekla sama prof. Cosentino ve zmíněném rozhovoru, se šetří na malých oborech s takzvaně nepotřebnými jazyky a kulturami, přestože – jak bylo zjevné ze zkušeností s programem středoevropských studií na univerzitě v Udine – tyto obory jsou finančně nenáročné a poskytují své vlastní kultuře nezvyklé perspektivy. S Luigim Reitanim se ale Annalise Cosentino podařilo v poslední době prosadit jinou středoevropskou edici, *Gli anemoni* pro benátské nakladatelství *Marsilio*, s tzv. klasickými díly středoevropských literatur (Joseph Roth, Karel Hynek Mácha, Jan Neruda, Robert Musil ad.). K autorčiným překladatelským a edičním aktivitám se řadí také rozsáhlá výstava *Praga – Da una primavera all'altra: 1968–1969*, připravená pro *Palazzo delle Esposizioni* v Římě (2008–2009) s mnoha neznámými fotografickými a filmovými dokumenty.

Toto všechno je jen přehled různorodých osvětových a odborných aktivit a jen málo to svědčí o povaze a osobnosti Annalisy Cosentino. Kdo se mohl setkat s elegantní, subtilní a bystrou ženou a zažít její černý humor, pochopí, proč právě jí před lety Bohumil Hrabal dovolil pít u svého „pivního“ stolu jen kafe. Její povaha se také překlápí do vlastní vědecké práce. V českém odborném prostředí byla nedávno vydána její práce *Vědecký realismus a literatura: Česká teorie, kritika a literární historie v letech 1883–1918*. Kniha, která odborně započala její kariéru již v roce 1999, ukázala i po letech, jak moc potřebujeme vnější odborně fundovaný vhled, abychom si povšimli možností naší vlastní historie, našich pádů a úspěchů. Fundamentálně se zde zhodnocuje bez naplavenin např. Masarykova role v emancipační cestě moderní české literatury. Jde o nepředsudečnou knihu, která nepropadá iluzi o výjimečnosti české kultury, pozoruje fenomén češtví a jeho sebeuvědomování na konci 20. století nikoliv jako trauma a stereotyp, pohrdání a vytěšňování nebo zpozdilé národovectví, ale jako cestu, která nebyla jednoznačná a realizovala se v evropském kontextu.

Pro jednu vlastnost, která charakterizuje práce Annalisy Cosentino, bych si svévolně vypůjčila citát z Psychoanalýzy ohně Gastona Bachelarda: „Každá náležitě ověřená objektivita zpochybňuje první kontakt s předmětem. Nejprve je nutno podrobit všechno kritice: smyslový dojem, běžný úsudek, samu nejstálenější praxi a konečně i etymologii, neboť slovo, stvořené k tomu, aby opěvovalo a podmaňovalo, se velmi často mívá s myšlenkou. Kdo objektivně myslí, nejenže nikdy nežasne, ale musí ironizovat. [...] Cesty poezie a vědy jsou od počátku protisměrné. Vše, v co může filosofie doufat, je uvést poezii a vědu do jakéhosi komplementárního vztahu, spojit je jako dva vyhraněné protiklady. Proti sdílnému básnickému duchu je tedy nutno postavit mlčenlivého ducha vědeckého, u něhož je předběžná antipatie zdravou obezřelostí.“ Bachelardovi jsou sice obě polohy pojmání světa neslučitelné, mohou však existovat vedle sebe a lze je sloučit v individuální zkušenosti. Zdravá obezřelost a ironie, mélická receptivnost korigovaná zdrženlivou skepsí rozumu: u Annalisy Cosentino se obojí spojuje svrchovaně odborně a někdy taky furiantsky provokativně.

Během let, která Annalisu Cosentino znám, je mi stále zřejmější, jak vzácné je její pojetí bohemistiky jako svého druhu služby spojené s vírou ve smysluplnost rozvíjet zdánlivě marginální obor. Nikdy si nevytvářela z bohemistiky svůj pašalík a nebudovala v něm jen svoji kariéru. Stejně jako řada dalších bohemistů se střetávala s nutností dostát různorodým a nespojitým úkolům, neuzavírala se do parciálních témat, a snažila se naopak jim dostát odborně a lidsky a zachovat si přitom svobodu práce, svobodu názoru a vědeckou odpovědnost, zdrženlivost a údiv.

Redukce úspěšných středoevropských studií v Udine (kde zůstává její mladší kolegyně lingvistka Anna Maria Perissutti) a souhra dalších okolností přiměly prof. Cosentino k odchodu na univerzitu La Sapienza v Římě, kde se i díky ní podařilo bohemistiku zachovat. Annalisa Cosentino takto pokračuje v tradici započaté Angelo Mariou Ripellinem. Doufám, že její návrat do Říma přinese jí i české a italské bohemistice štěstí a příležitosti a že jí vydrží ten černý humor a „obezřelá ironie“.

P. S. Všechny fanoušky fotbalu jistě potěší, že Annalisa osobně rozvíjela vztahy mezi Českem a Itálií i velmi prakticky – jako učitelka italštiny Pavla Nedvěda.

Píše Michal Kosák, 25. 6.

V Nakladatelství Evropské univerzity v Sankt-Peterburgu začala v minulém roce vycházet edice AVANT-GARDE, která chce přispět k rozšíření povědomí o některých málo známých představitelích a zpřístupnit těžko dostupná díla ruské avantgardy. Zájem pořadatelů se soustředí především k literatuře, pozornost však mají v plánu věnovat i dalším aktivitám příslušníků avantgardy: malířství, knižní grafice, divadelní výpravě, plakátu, textilu, porcelánu, tanci, biomechanice, architektuře atd. V rámci knihovny jsou také publikovány texty, které ruskému čtenáři představují méně proslulá díla avantgardy zahraniční. Zatím vyšel v překladu výbor z cestopisu po SSSR od E. E. Cummingsse EIMI (1933), faksimile poemy V. Majakovského Про это (O tom) z r. 1923, dvě práce Igora Terentěva a fotomontáže Jurije Rožkova. Přípravuje se snad komentovaný reprint sborníku futuristů Рыкающий Парнас (Řehtající Parnas), který byl v r. 1914 konfiskován, či manifesty Antona Sorokina z let 1915–1922. Jako vůbec první svazek řady vyšla v minulém roce edice manifestu **Velimira Chlebnikova Труба марсиан** (Trouba marťanů).

Chlebnikovovo provolání, vydané v létě r. 1916 nakladatelstvím Lireň v podobě složeného plakátu, je v nové edici prezentováno jako faksimile, jež je vloženo do knihy obsahující doprovodnou studii, komentář a množství ilustrativního materiálu. První průvodní text, který napsala Sofija Starkina, mj. autorka velké odborné (2005) i malé populární (2007) chlebnikovovské monografie, se věnuje postavení manifestu v kontextu tvůrčí biografie V. Chlebnikova. Ozřejmuje zde na jedné rovině vztahy k celku Chlebnikovova díla, např. souvislosti motivické či žánrovou charakteristiku, autorovu slovtvorbu, na další rovině poměr k přátelskému okruhu, k inspiračním zdrojům i k představitelům italského futurismu, a vůbec dobové okolnosti vzniku prohlášení (např. dataci a autorství); zabývá se ale kromě dalšího i pozdějším ohlasem po smrti autora. Druhý průvodní text, který má podobu komentáře a pod nímž je podepsán Andrej Rossomachin, autor několika knih o avantgardě, se zabývá jednotlivými motivy, reáliemi, slovtvorbou, žánrovou charakteristikou, samotným textem (např. vlivem cenzury), datací, symbolikou čísla sedm, také vztahem k Wellsovi či Marinettimu,

dále příp. podílem, resp. vyloučením dalších původců. – Perimetr obou autorů se tedy dosti kryje, naopak některé oblasti zůstávají nezajištěny. Z českého arzenálu můžeme odkázat k filosofickým kontextům tvorby futuristů (Zdeněk Mathauser), které by pomohly modelovat ony kýžené souvislosti se západní avantgardou, nebo na důkladnou analýzu prostředků (Roman Jakobson), která by přispěla k vnitřnímu usouvztažnění tvorby v ruském i zahraničním kontextu, jak se této problematice dotkl i Dmytro Čyževskij, jenž mj. poukázal na souvislost s tvorbou V. Nezvala.

Vědecké vydání, za něž se v tiráži kniha sama prohlašuje, je tedy pro autory zřejmě totožné s vydáním dělaným odborníky, a nikoli pro vědce. Naopak na pár místech spíše pro hlupce, když se například vysvětluje, co to je Cheopsova pyramida, nebo když se mnohá fakta těkávě a otravně opakují. Neutříděnost, zmatek a nestrukturovanost vedou dále k tomu, že podstatné informace o Chlebnikovově manifestu sezná a poskládá čtenář až po přečtení celé knihy, nebo také nikdy. Další problém pak tkví v typu edice. Rossomachin v úvodu ke svému komentáři konstatuje, že ačkoli nelze v jeho textu řešit úzké odborné otázky textologie, vedou běžné ediční praktiky (odstraňování chyb či vstupů cenzury) k textu, který nebyl literárním faktem, resp. k textu, který autor neměl nikdy před sebou. Literární fakt a text, který měl autor před sebou, nejsou totožné věci. Z tohoto přístupu plyne, že je třeba ve vědeckém vydání přesně jednotlivá porušení v aparátu určit. Kde už jinde se máme těmi „uzkoprofessionalnymi voprosami“ zabývat, nežli ve vědecké edici!

Píše Jiří Flaišman, 2. 7.

Vinohradské nakladatelství Rubato existuje teprve několik let, přesto již má výrazný ediční profil (v beletristické produkci vyšli např. J. Cocteau, H. Michaux, dvakrát P. Handke). Značně tomu dopomáhá i právě vydaný titul. Málokteré pojednání na téma grafická úprava či polygrafická výroba knihy se ve druhé polovině dvacátého století obejde bez odkazu – alespoň v soupisu literatury – na **Esej o typografii** Angličana **Erica Gilla** (1882–1940), který tento muž mnoha řemesel (ilustrátor, sochař, kameník, rytec ad.) napsal v roce 1930 (poprvé vyšel An Essay on Typography roku 1931). Dnes máme tuto proslulou knihu díky nakladatelství Rubato a silnému zaujetí Gillem ze strany spolumajitele tohoto sympatického vydavatelského podniku Jaroslava Tvrdoně, který je také autorem doslovu, k dispozici i v češtině (překlad Tomáš Kačer, 148 s.).

Gill Sans, Perpetua, Joanna – Gillovo jméno máme spojeno s jednou již zcela speciální disciplínou: s tvorbou písma. Právě jí, poté co podnikl historický exkurs do dějin lidského myšlení-psaní, věnuje Gill druhou a nejrozsáhlejší kapitolu svého Eseje. V dalších částech se pak zabývá otázkami typografie, ale i tvorbou raznic, papírem a nakonec knihou jako celkem (formát, vazba apod.). Toto rozvření vytváří pevnou kostru Eseje, který tak dostává parametry jakéhosi průvodce po jednotlivých stupních výroby knihy. Popis fází vzniku knihy však projektuje další, podstatnější plán Gillova textu, v němž je dán průchod neotřelým autorovým názorům na kulturní a společenský stav dané doby – doby tragické, v níž nastavené výrobní procesy zabraňují dělníkovi, aby se svým dílem povýšil na umělce. To vše je formulováno tak, že má člověk dojem, jako by četl knihu aforismů. Gillův text podává reflexi pozice člověka v novém industrializovaném světě, člověka, který je svým vnitřním ustrojením úzce spjat se světem starým, světem před průmyslovou revolucí: „Oba světy jsou stále tu, kolem nás; průmyslový svět se i nadále řítí kamsi do pekla a lidský svět zůstává i nadále svou podstatou nezníčitelný“ (s. XI). Jeho pozice je proto už ze své podstaty rozpolcená, když na straně jedné je jeho pohled nostalgický, na druhé straně až obdivně perspektivistický; optimismus nové doby se mu pod tíhou sentimentu ke věku minulému rozpadá.

Cit pro gradaci a smysl pro pointu prokázal Gill jak při sestavení jednotlivých částí své úvahy, tak zejména když na závěr knihy jako kapitolu devátou zařadil pasáž s provokativním názvem Proč však písmo?, v níž povolil uzdu všem svým reformátorským tužbám. Vyústěním jeho analýz funkce písma v moderní průmyslové době (a jeho zjevné ambice radikálně ovlivnit oblast jeho zájmu) je návrh jeho úplného zrušení a nahrazení těsnopisným záznamem (užíváno je termínu fonografie), aby se psaní více přiblížilo mluvené řeči. Přestože Gillovy důvody pro takto radikální změnu mají jasnou argumentaci a autor předkládá i logický způsob zavedení takové revoluční změny prostřednictvím postupné školní výuky, jako by přehlédl (paradoxně právě on!), jakou dominantní roli hraje právě v grafickém záznamu řeči tradice (z Eseje si budou moci vzít poučení i budoucí reformátoři českého pravopisu).

K ceněnému umělci (jmenovanému v třicátých letech „královským průmyslovým designérem“) Ericu Gillovi ovšem – ať chceme či nechceme – patří i jeho neortodoxní náboženské postoje (o vztahu religiozity a umění publikoval řadu esejů) a osobní život praktikujícího katolíka zahrnující podivné sexuální praktiky (incest, pedofilie, zoofilie), jak byly na konci osmdesátých let na základě Gillových vlastních deníkových záznamů popsány v monografii Fiony MacCarthyové. V této souvislosti je nutné si položit otázku, zda dělají vydavatelé dobře, když tyto skutečnosti obcházejí a když v textu na zadní straně obálky Gilla označují prostě jako pokrokového radikála a sociálního reformátora, „v jehož srdci se vždy odrážela jeho filozofie a jehož ruka se řídila jeho morálním přesvědčením“.

Napsal Ervín Taussig a K. H. Hilar o Taussigovi, 9. 7.

„Je tomu právě deset let, co zemřel na ruském bojišti Ervín Taussig, lékař zaměstnáním, povoláním spisovatel. Zemřel na úplavici, vlečen na děle; ve věku 27 let. Jeho hrob, někde u Tarnapole, jest neznám,“ konstatoval Josef Kodíček v srpnu 1924 v úvodu svého ohlédnutí (Tribuna 6, 1924, č. 188, 10. 8., s. 1–2). Divadelní kritik, esejista a básník **Ervín Taussig** (12. 9. 1887 Slaný – 23. 8. 1914 Nisk, Halič) vystudoval v letech 1906–1913 medicínu, nejprve ve Vídni, poté na pražské německé univerzitě, v Brně provozoval zubařskou praxi. Taussigovu publikační činnost i povahu jeho pozůstalosti přehledně shrnul již r. 1915 Karel Čapek: „Jeho veřejná literární činnost je krajně rozptýlená: lyrika, studie, kritiky a jeden akt dramatu, práce publikované vesměs v posledních letech v Rozvoji, Českožidovském kalendáři, Přehledu, Scéně, jejímž spoluredaktorem byl, Volných směrech, Lidových novinách a po jeho smrti v Lumíru. Jeho rukopisná pozůstalost je tříšť: nesčetné počátky, náběhy a varianty, nedokončené básně, pasáže mnoha povídek, listy z dramatu ‚Na lodi Uran‘ a množství literárních úvah, – vše přervané a změtené, jen hromada trosek a zároveň poslední svědectví podivně pilné, neklidné a napjaté práce“ (Ervín Taussig †, Kalendář českožidovský 1915/1916, s. 70–72).

Pro připomenutí Taussigova zjevu publikujeme dva texty: Taussigův esej Jen divadlo! (Přehled 12, 1913/1914, č. 37, 26. 6. 1914, s. 646–647) a vzpomínku, kterou Taussigovi věnoval Karel Hugo Hilar v podobě závěrečné kapitoly v knize Odložené masky (Praha, Ot. Štorch-Marien, prosinec 1925, s. 191–193). Texty jsou upraveny se zřetelem k současné pravopisné normě (např. alura m. allura, fejetonista m. feuilletonista, sezónní m. saisonní).

mt

Ervín Taussig: Jen divadlo!

Toho dne, kdy kinematograf přejde z rukou iniciativních podnikatelů do seznamu školních pomůcek, stane se doplňkem přednáškových zevrubností a bude dětskou hračkou nebo snad i deníkovým záznamcem jednotlivcovým, kdy slovem přejde do života a nabude stejné všednosti jako automobil nebo parní stroj – neboť pramen filmových gigantismů není nevyčerpatelný a živelné katastrofy budou předváděny nákladem smělých manažerů in natura, toho dne ocitne se divadlo před velmi těžkou a rozhodující krizí, jež ukáže, zda dovedlo se dostatečně připravit za této doby poměrného oddechu, i půjde o jeho bytí nebo nebytí.

Příznaky neklamou. Prudká žádostivost diváctva a posluchačstva, jež ve zdvojené síle si vzpomenu na divadlo, dnes zanedbávané, nalezne je nepřipraveno. Až na několik operet a sezónních veseloher, až na herce, již ve službách kinematografu rozvážou poslední pouto s tradicí přednesu a souvislé, logicky vystavěné hry, nebude tu ničeho, čím by v kinematografu a operetě znaivnělá, ale pro základní momenty divadla tím zbystrnější mysl publika nasýtla svůj hlad a došla ukojení. Neb buďme toho pamětlivi, že kinematograf činí svého návštěvníka velmi přesným apercepčním nástrojem. Odchovává mu smysl pro liché nuance, nezatěžuje jej knižními moudrostmi. Chce jej jen jako nejpovolanější nástroj, reagující na jednotlivé, dobře vypočtené uzle dějové a atrakční. Psychologismus, snobismus, duté přimykání se k laciným hloubkám odpadají. A to jest velmi dobré.

Divadlo a s ním drama, dva nedělitelné a jen v dobách úpadku neprávem a ku vzájemné škodě rozrůžňované světy, prožívají dnes ovšem prudkou krizi. Krizi z vnějšku a z vnitřku. Z vnějšku doléhá otázka působivosti a přitažlivosti programové, nejistoty o způsobu postupu, a mnozí se v svém nitru ptají, k čemu vůbec ještě divadlo. Rozpory vnitřní nejsou nepatrnější. Po Ibsenovi, jenž z jeviště učinil společenskou kazatelnu a inauguroval Hauptmanna stejně jako Gorkého, po Wildeovi a Shawovi, lehkodechých fejetonistech scény, po Maeterlinckovi, před jehož dramatickou představitostí visel vždy víceméně hustý závoj melancholicky snové mlhavosti, není dnes těch, již by z Evropy posílali jasný závan prudkého dramatického vzepětí, k němuž se doba pozvedá. Socializování na scéně a naturalismus davových dramát tušily vlnu,

kteřá vstávala v duších před desítiletími, ale barevná skla tendenčnosti a záliba v katechizování položila stín neporozumění na vše, čeho se dotekly. Dramatizovalo se – sub specie hladových výkřiků, rudých, ale skleněných hesel a modlitby sebevášnivější měly z jeviště gesto sabotážských hrozeb. Rychlé politické využití denních tužeb malého člověka a zesnobizování třeskutých ideí à la nadčlověk obrátily vodopády v stružky; nebylo třeba příliš jemně ustrojených nervů, by toto spectaculum znavilo, spatřeno podesáté a bylo v knižní formě vůbec nestravitelno.

Řada vděčných figur, jichž by dramatik mohl dnes použít alespoň za polotypy pro srážnou líceň určité dobové situace, jest neupotřebitelna. Nabyly měkkých, kantorských pohybů, pastorské blahovolnosti s fádni volnomyšlenkářskou příchutí ne dalekou plochohlavosti esperantisty. Chodí v plstěných papučích na manifestace. Vzpomeňte třeba některých Hauptmannových figur, např. zvonaře. Nebuďme však nespravedliví a nepřehlížejme dobrou stránku. Staly se z nich nejlepší figury pro použití ve veselohře, hravé a těsnopisné. Tuto situaci vycítil Sternheim a chvalně jí využívá.

Věci à la Hofmannsthal a D'Annunzio pomiňme. Případají jakoby napsány před stoletími a leží ve vzpomínce jako babiččiny krinolíny. A přejděme lehkým srdcem i takového Hardta a Ernsta. Až budou pilně hráni, dokážou slabost svého ledví. Snad sami vědí nejlépe, že v německém dramatu zbývá jen Wedekind. To není málo. Neb čeho je více třeba než několika poukazů v době na výsost dramatotvorné, opravdu vzrušené, energické a mající jasné vědomí svého cíle? Ne že by hříchem minulé doby byl býval nedostatek dramatiků. Opak jest pravdou. Bude sotva epochy – neboť kolik jsme jich nejmenovali! – jež by prokázala tolik lásky ke slovu, přednášenému z jeviště. Ale stejně jest pravdou, že všichni tito lidé až na jednotlivé výjimky přišli od literatury, od myšlenky, od ideje, od nejasné představy uskutečňování povětšinou personálních alur. Což dokazuje počet pokusů a návrhů reformních scén, jež měly úkolem osobní interpretaci toho kterého autora a měly se přizpůsobiti jeho jednostrannému pojetí.

Požadavek doby však jest jiný. Cítíme, že divadlo jest neměnný, jednoduchý, beznárokový aparát. Ale právě pro jeho beznárokovost

a prostotu – přijmeme-li je jako umělecký útvar, pak nestrpí transformací a musíme je přijati tak, jak jest: tři stěny, podlaha, strop, trochu světla a dobří herci. A jediné, co tomuto filigránskému výseku světa musí přistoupiti, by vzniklo divadlo, divadlo a s ním opravdové, životem sálající drama, jest vědomí specifčnosti divadelního organismu. Ne však na základě vědeckých rozborů, po ruce teoretických, vybíjených, nepřiléhajících konstrukcí, jež více divadlo diskreditují, než pozvedají.

Takto. Drama jest druhotné a divadlo jest primum. Nebo lépe ještě jedno není myslitelné bez druhého. Z vášnivého zaujetí na jevištní akci, na lesklém, neskutečném, ale tím hýřivěji tryskajícím karnevalu postav a situací, na tomto pasvětě roste dvojtvář, dvojmaska dramatikova, za níž tento podivný kouzelník pouhým dotekem ruky proti sobě kupí a účinně staví prvky světa, jež mu nedáno zřítí jinak než v antitezích.

Ne však na základě metafyzických pochybností – jež musí býti v díle, ale z nichž nesmí vycházet. Neboť pratajemství lidské bytosti stává se v dramatikovi, v jeho ryzí a jasné podobě, ještě hlubší záhadou a nejpodivuhodnějším případem. To, co filozof vynáší na světlo boží po askezi životního odříkání, co zakladatel věr zkouší na nejdůležitějších symbolech – dovede tento jedinečný člověk vytušiti z nepravých cárů, z malovaných pláten, ze slov pronášených v podávaném akcentu jen naoko, dle potřeby okamžiku. Před chvílí zřel je všechny v šatně šmíry, rozložené jako cikánský tábor, půl sedící, půl stojící o jedné noze, líčící se v střepech zrcadel, povykující, hašteřící se a pomlouvající, a aniž by ztrácel jediný z těchto rysů, nese vše do svého díla, hru a zdání, jež spaluje mu prsty a zažehuje srdce. To jest jeho síla, že metafyzika a světy světů jsou mu hrou a přece jí nejsou, jsou mu smích a pláč, ale jen smích a pláč škrabošky, a přece tak vážné a krvavé, že bůh jest dojat a hvězdy by se vyšinuly ze své dráhy, kdyby přihlédly. A přesto dramatické umění není koturn, ani morální ani ideový, ač buď s tím nebo oním se předvádí. Musí právě míti kulisu, pozadí, jež dodává nitro hercovo a divákovo, dva stejné světy zdání jako celá komediantská bouda a stejně tvůrčí jako autor. Neboť jejich fantazie a jejich srdce jsou stejně s to jako on vmýšleti se z těchto cetek, pomalovaných cárů, nalíčených tváří a gest naoko prováděných v chrám, kde se modlí.

Z těchto předpokladů musí soudobé drama vyjít, chce-li opravdu využít tendence této doby. Poddati se prostému jevištnímu vedení a neznásilňovati se nijakými floskulami. Jest na něm, aby pochopilo, že pokud na něm jest, dostojí divadlo své povinnosti a zachrání z jeho díla vše, co v něm jest kladného, ale že toto dílo – nu, že toto dílo musí právě opět být divadlo a nikoli kniha.

Karel Hugo Hilar: Ervín Taussig

Nic naplat. Také Ervína Taussiga jsem objevil, ačkoliv nebyl hercem a já divadelním ředitelem. Bylo to v letech 1910, kdy řídil Moderní bibliotéku a převzal revue Divadlo, potřeboval jsem krajní měrou nových spolupracovníků, kdyžtě starých nebylo. Tehdy na radu přítele Artura Breiského obrátil jsem se do nevyčerpatelného revíru slánského, z něhož nejpozoruhodněji jevil se zjev jednoročního medika, tvrdého, ambiciózního Ervína Taussiga. Nejkratší cestou nabídl jsem mu spolupracovníctví. Přijal a přijel za mnou do Prahy. Naše seznámení bylo krátké.

„Jsem Ervín Taussig“, představoval se svým basfagotem v hlase, ve svém černém, oznošeném obleku s červenou kravatou a v obnošeném cylindru. Vzal jsem toto sdělení na vědomí zděšen. Ačkoliv Josef Kodíček po letech mne ujišťoval, že já sám jsem, jako bych Taussigovi z oka vypadl, při prvním našem setkání mi Taussig mne ani dost málo nepřipomínal. Byl to typ nikoli z pražského, ale česko-venkovského ghetta, s vysedlými lícními kostmi, svědčícími zřejmě o špatné výživě, s kostnatými pěstmi, které mluvily o tom, že se to rozbije kladivem, nepůjde-li to s logikou.

Tehdy šlo mi o to, dáti nově příchozímu zkušební úkol. Slánský medik se netvářil ani dost málo skromně nebo rozpačitě.

Mám zvyk provokovati Herakly heraklovskými pracemi. Aniž jsem se Taussiga podstatně tázal o jeho divadelních zálibách, nabídl jsem mu referát o pražských předměstských scénách a vedle toho uložil jsem mu, aby mi během dne napsal kritický medailon Kainzův, který tehdy právě zemřel a jež jsem měl do nejbližšího čísla Divadla opatřiti.

Viděl-li kdy Taussig Kainze, té otázky jsem mu ovšem z taktu nepoložil. Taussig se sardonicky ušklíbl jako prodavač koží Rimbaud, když byl dotázán o ceně kůže na mysu Dobré Naděje, kamž přeložil slavný lyrik Opilého člunu výsměšný doslov svého života. Odchod Taussigův s heraklovským úkolem byl marciální. Jeho návrat ještě marciálnější. Vrhł přede mne črtami pomazaný papírek, který obsahoval jeho kritický medailon o Kainzovi. Když jsem článek, nečitelný v rukopise, přečetl v sazečské korektuře, byl jsem ohromen. Pochybuji, že někdo napsal při smrti Kainzově o velikém herci něco vystižnějšího, hlubšího a více vyčerpávajícího. Bylo mi naráz jasno, že v nově příchozím muži ze slánského ghetta objevil jsem Herakla. Měl jsem pro něho, bohužel, tou dobou jen pidimuží úkoly. Přeložil mi z angličtiny Maxe Beerbohma rozkošnou novelu Šťastný pokrytec a napsal mi úvod ke Kierkegaardovu Svůdčovu deníku, v němž s bravurní pohotovostí pojednal o protestantském psychoanalytikovi, o němž do té doby neměl tušení. Za krátký čas přerostl mi přes hlavu, a když jsem mu vytkl, jako redakční šéf, že z důvodů spíše fyziologických než estetických chválí ve svých předměstských referátech herečku, o níž vím s veškerou určitostí, že nestojí za nic, uražen, vypověděl mi spolupracovnictví i přátelství. Herakles proměnil se v té chvíli v Samsona. Uvědomiv si, že svou činností v mém divadelním listě mele žernov osličí, Samson naraziv si vypelichaný cylindr, jímž dodával si bougrelonovské vážnosti, do zuřivého čela, jednou provždy odešel z mé kanceláře i mého života. Tento zuřivý a ohyzdný muž byl tou měrou neomylně přesvědčen o míře své převahy nad celým bídným světem, že mínění všech jiných lidí odmítal jako urážku. I stalo se z toho důvodu, že nechtěje se déle tahati s hloupým životem, jenž měl pro něho tak málo pohodlí jako porozumění, umřel na lafetě válečného děla za světové války za ruské ofenzívy, vyměniv slánský vypelichaný cylindr za čapku rakouského plukovního podlékaře. Umřel vyplivnuv zuřivou slinu opovržení do tváře blbých hvězd, ukočkován mizernou dyzenterii.

Píše Michael Špirit, 16. 7.

Toto echo je výjimečně motivováno novinářským ohlasem na jeden nedávno publikovaný titul. Jde o faksimilové, tedy věrně reprodukované vydání ilustrovaného sešitu **Jana Hanče** (1916–1963), nazvaného jako skoro všechny autorovy práce zůstavené v rukopisech a jako jediná za jeho života zveřejněná kniha (1948) – **Události**.

V Lidových novinách 27. 6. t. r. pojednal o této publikaci historik umění Tomáš Pospiszyl. Svěřil se čtenářům, že s Hančovými Událostmi se poprvé setkal v roce 1995, když knížku vydalo nakladatelství Torst. Strhla ho natolik, až mu „unikl rozměr díla známý především těm, kdo měli možnost pracovat s Hančovými rukopisy. Ty totiž nemají podobu textu, ale kolážových sešitů. Faksimile jednoho takového sešitu právě vydala Knihovna Václava Havla.“ – Patřím k těm nemnoha šťastlivcům, kteří měli některé Hančovy rukopisy v ruce (připravil jsem v roce 1995 k vydání základní Lopatkovu edici Hanče, vysazenou, ale nakonec nevydanou v roce 1970, a uskutečněnou proto až v samizdatu 1976 – tiskem v exilu 1984, v Československu 1991 –, a jako vydavatel jsem podepsán i pod dotyčnou faksimilovanou publikací v Knihovně Václava Havla), a proto se obávám, že pisateli článku v LN uniklo něco jiného.

Právě vydaný sešit je *jediný*, který kombinuje rukopis s novinovými výstřižky, fotografiemi, osobními i veřejnými dokumenty apod., zatímco třináct rukopisných svazků, tvořících jádro standardní Lopatkovy edice Hanče, je textováno běžně slovesně, jako sekvence kratších či delších zápisků, od jednovětvých sentencí, které mají významový rozmach aforismu, přes záznamy odposlechnutých, čtených či pozorovaných projevů lidského chování, přes přemítavé pasáže o dobových nebo obecných zvyklostech, až k epickým, často anekdotickým črtám. O výjimečnosti výtvarně řešeného sešitu se lze dočíst v Hančově základním slovníkovém hesle (Slovník českých spisovatelů, 2. vyd. Libri 2005, s. 206–207) nebo v první edici kolážovaného sešitu (in Revolver Revue 1994, č. 26, s. 127), která přinesla rovněž na s. 28 úryvek z Lopatkovy vydavatelského návrhu z listopadu 1969 na realizaci tohoto ilustrovaného sešitu (celý návrh otištěn v Lopatkově knize Posudky, Torst 2005, s. 81–82). Všude je kolážovaný svazek co do své vnější

podoby, tedy té „kolážovanosti“, charakterizován jako jedinečný nebo specifický.

Pospiszylovo „zjištění“ o údajné kolážové podobě *všech* Hančových sešitů je ve světle těchto základních pramenů zcela nepochopitelné, a jako ještě zvláštnější, abychom použili nějaké neutrální adjektivum, se jeví, pomyslíme-li na skutečnost, že vyčleněnost ilustrovaného sešitu z jiných spisovatelových děl je docela jednoduše pojmenována v obou publikacích, které autor sloupku v LN musel mít v ruce, tedy jak v Událostech 1995 (s. 354), tak v Událostech 2014 (s. 51, v pasáži snad až příliš návodně zvýrazněné mezititulkem *Ilustrovaný sešit*). Takový karambol si nelze vysvětlit jinak než symbiózou hypertrofované nepozornosti a stejně tak zbytnělého sebevědomí, že papír, který popíšu, unese jistojistě všechno a nikdo to po mně nemusí kontrolovat. Jako kdyby si třeba pisatel přečetl jednu německy psanou Máchovu básničku a do celostátního deníku pak napsal udivený sloupek o tom, že Mácha napsal vlastně celé své dílo, včetně Máje, v němčině.

Píše Michal Topor, 23. 7.

Koncem letošního května uplynulo sto let od smrti básničky a prozaičky **Irmy Geisslové** (1855 Budapešť – 1914 Jičín). Za pozornost v této souvislosti stojí článek Martina Hrdiny Dobývání nevyslovitelného v listech Irmy Geisslové a Sofie Podlipské (Tvar č. 11 z 29. 5. 2014), také pro unáhlenost některých analogií, které autor buduje v souznění s pojetím Geisslové jako pre-dekadentky, viz např. spojení motivu „slabounce vonící temně krvavé pozdní růže“ u Geisslové a v Hofmannsthalově próze Růže a psací stůl či údajné podobnosti mezi „tvůrčím rozpoložením“, v němž prý Geisslová žila, a Baudelairovou vizí „poetické prózy“, zaznamenanou v dopise-úvodu k Malým básním v próze. Nakladatelství Dybbuk připomnělo letos básnické dílo I. Geisslové útlým svazčkem, nazvaným Temno nade mnou (ed. Petr Fabian). Jde o reedici celku, který týž editor vydal již r. 2002 v elektronické podobě, resp. bibliofilsky ve třiceti číslovaných výtiscích (Praha – Vlašim, 1. sv. edice Zapomenuté světlo).

V průběhu sedmdesátých let 20. století poznání autorčina díla významně prohloubil a určitým směrem orientoval Ivan Slavík, ať už partií v antologii Zpívající labuť (1971) či knihou Zraněný pták (1978, s předmluvou Viléma Závady). Ve Zraněném ptáku soustředil básně a úryvky z deníku, nalezené v archivech i v rodinné pozůstalosti, tj. texty, jež měly doložit, že Geisslová poté, co její knize Immortely Neruda (ten ji ovšem zprvu v Národních listech přivítal se sympatiemi) a Krásnohorská vyčetli přílišnou, nezralou chmurnost a ona dál záměrně publikovala leda práce poplatné představám o ideálním vlastenecko-výchovném čtivu, paralelně – intimněji – pokračovala i v psaní hlubších intenzit.

Slavíkovu interpretaci, odsouvající ahistoricky většinu autorčina díla do oblasti nezájmu, resp. rezignujících zkratk, akceptoval i P. Fabian, o textech publikovaných „po Immortelách“ píše prostě „tristní“ (s. 69). Pro svůj výbor vybíral především z Immortel, skrovně z dalších básnických knih a poté vydatněji právě ze Slavíkova souboru. Neplatí přitom dnes to, co platilo v r. 2002, že totiž „většina vrcholných textů Immortel zůstává od roku 1879 knižně netištěna“: přinejmenším přece existuje bibliofilsky vypravený svazek Immortely. Propast (Praha,

Spolek českých bibliofilů 2005, ed. a doslov napsal Karel Kolařík, předmluvu Gustav Erhart). Lze se tedy prostřednictvím Fabianova výboru znovu nechat čtenářsky svádět, ba dojímat monotónní oproštěností autorčina obrazivého životního vyhnanství, aniž by však došlo k posunům v pochopení autorčiny na první pohled schizofrenní životní volby: „zažila jako každý pravý básník bezmoc slov, strmost dokonalosti“, psal sugestivně Slavík (Zraněný pták, s. 176), přesto – nebo snad právě proto – se rozhodla publikovat texty této dokonalosti patrně velmi vzdálené, psát pro publikum, které subtilním napětím nevyšlovitelnosti (kterýžto moment literátské introspekce r. 1909 tak přesně pojednal Otokar Fischer v eseji O nevyšlovitelném) mohlo rozumět jen stěží. Avšak – šlo skutečně tak jednoduše o cézuru, šlo opravdu o volbu z nouze (také finanční), o rozhodnutí podléhající jednosměrnému tlaku časových sociálně-estetických norem? Jaký vztah měla Geisslová k textům, o nichž Slavík konstatoval: „Většinou to bylo tuctové, konvenční zboží [...] Vlastenčení, rýmovánky pro děti, krajinná deskripce, rádoby humor, jalová historická reflexe. Prozatérkou nikdy nebyla, aspoň ne výpravnou“ (Zraněný pták, s. 170)? Byla jí půda opravdu tak cizí? Proč by na ní jinak tak činorodě působila, neopouštějíc ji?

Píše Luboš Merhaut, 30. 7.

Soubor **Z deníků Anny Lauermannové-Mikschové** vydal Památník národního písemnictví v Praze (2014, 420 stran) v edici s názvem *Depozitář*, která se podle textu na přebalu „zaměřuje na odborné zpřístupnění fondů sbírky Památníku národního písemnictví z oddělení literárního archivu, knihovny a uměleckých sbírek“. V publikaci nenacházíme číslování ani ucelené sdělení, co dosud v této edici vyšlo a co je plánováno, nicméně jde zřejmě o první svazek její řady *Dokumenty*, v níž „vycházejí prameny (deníky, korespondence, autorská díla atp.), které dosud zůstaly v rukopise“. Podle **informace** v rubrice *Publikace* na stránkách PNP totiž edice *Depozitář* vychází od roku 2012 a asi první a dosud jediná kniha vyšla v její druhé řadě, nazvané *Studie* (má představovat „autorskou reflexi těchto fondů“, i když prý „vycházejí v ní rovněž publikace pracovníků PNP s přesahujícími tématy“): monografie Rumjany Dačevové (Dačevy) a kol.: *Karáskova galerie. České výtvarné umění přelomu 19. a 20. století a první poloviny 20. století ve sbírce Karáskovy galerie* (2012). Zřízení dvouřadové edice *Depozitář* je tedy patrně výrazem odhodlání PNP soustředěně zpracovávat materiál uložený v této instituci (resp. sem směřující), a pravděpodobně i vlastními odbornými silami. Chronologicky postupující a potřebným aparátem vybavený výbor z deníků, které si psala prozaička, dramatička a organizátorka známého salonu Anna Lauermannová-Mikschová (alias Felix Téver, 1852–1932) v rozmezí let 1872–1921 a 1929, je dobrým příslibem.

Svazek připravily Tereza Riedlbauchová („výbor, ediční úprava, jazykové poznámky, ediční poznámka, resumé, překlad francouzských úryvků, výběr obrazové přílohy“) a Eva Farková („faktografické poznámky“). Společně napsaly rozsáhlý úvodní Komentář, v němž se zaměřily nejen na charakteristiku autorčiny osobitosti a její literární a společenské činnosti, ale pokusily se i obecně pojednat žánr (ženského) deníku a fenomén salonu v dobovém kontextu. Především se soustředily na okolnosti vzniku a popis zvolených ukázek z „přibližně 70 sešitů“, tedy většiny deníku Lauermannové-Mikschové, který dokonce označily jako „nejrozsáhlejší český ženský deník té doby“ (s. 8; podle jakých kritérií? snad nejrozsáhlejší dosud známý, dochovaný?). Ve snaze po úplnosti

některé informace zbytečně opakují (i doslova – technicky pojatá podkapitola nadepsaná Charakteristika deníků Anny Lauermannové-Mikschové mohla splynout s Ediční poznámkou). Obdobně čtenáři vysvětlují, co v knize najde: „Vybíráme úryvky především se zaměřením na kontakt Anny Lauermannové s významnými osobnostmi kulturní a politické české scény (okrajově scény zahraniční), tedy texty zaměřené hlavně na návštěvy a salony jak v její domácnosti, tak v dalších měšťanských domácnostech, ale často též na setkávání při dalších příležitostech (hudební a divadelní premiéry, přednášky z různých oborů, procházky po Praze a jiných městech, procházky v přírodě v okolí Prahy i na venkově, politické události ad.)“ (s. 11). „V prvním období salonu se k Anně Lauermannové dostavovali lumírovci a hosté z okruhu Riegrovy rodiny, ve druhém období přibyl okruh umělců kolem časopisu *Moderní revue* a ve třetím bratři Čapkové a další osobnosti“ (s. 8–9).

Během přípravy se editorky zjevně citově přimkly ke své spisovatelce, řečené „bábuška“, je jim postupně stále častěji prostě Annou. Mluví-li ovšem o nestylizovanosti jejích zápisků, mohly se samy vyhnout neobratným, matoucím nebo banalizujícím formulacím, např.: „Zápisky přinášejí poznatky o cestování v té době a zachycují Prahu v různých obdobích atd. Svou povahou jsou velmi dvojdomé, na jedné straně věcně informativní a na druhé silně subjektivní, tedy jsou jak prostředkem, tak cílem informací. K veškerým faktickým událostem je třeba se stavět s co největší opatrností a pochopit, že je to pouze jakési zrcadlo, které své době nastavila Anna Lauermannová-Mikschová“ (s. 46–47). Faktografické poznámky, resp. vysvětlivky mají vstřícnou formu poznámek pod čarou a jsou zpracovány vcelku pečlivě a v odpovídajícím rozsahu. Drobné mezery by bylo možné ještě zaplnit: především důslednou identifikací časopisecky publikovaných kritik či článků, na něž autorka přímo poukazuje (někdy zůstává u obecné charakteristiky pisatele nebo zmíněného časopisu), resp. zjištěním osob: když se např. v červnu 1912 (s. 273) „mluvilo o souboji Martena s Jesenským“, šlo o bratra spisovatelky Růženy Jesenské Jana, zubního lékaře a záložního důstojníka, jehož vyzval na souboj Miloš Marten jakožto zastánce Jířího Karáska ze Lvovic v tzv. aféře anonymních listů – k níž v knize najdeme pozoruhodné pasáže; v souboji tzv. do první krve byl Jesenský poraněn na ruce a poté svá slova namířená proti Martenovi odvolal.

I když soubor působí reprezentativně a uměřeně a přestože je výběr popsán venkoncem přesvědčivě, byť dosti široce a dokonce třikrát (cit. s. 8–9, 11 a znovu 371), těžko si může čtenář utvořit komplexní představu o původním celku. V šesti kapitolách vymezených jednotlivými desetiletími jsou zahrnuty roky 1872, 1874, 1876, 1878, 1884–85, 1887–89, 1890–93, 1895–98, 1900–1908, 1910, 1912–18, 1920–21. Mezery – vyplývající z prostorových požadavků, dané však i chybějícími podklady – mohou stále vyvolávat otázky (jako v podobných případech ostatně vždy). Kniha je cenná jako základní vhled do rukopisu, o jehož existenci se již poměrně dlouho ví a jehož nedostupnost vedla k různým spekulacím nebo přehnaným očekáváním; příznak senzačnosti zveřejněním zpravidla vyprchává, lze se soustředit na obsah. V osobní perspektivě je tu zachyceno množství událostí a motivů, postřehů z četby a z cest, časem přirozeně proměnlivých rysů individualit několika generací, ale i toho, co se povídá. Podstatnou linii tvoří záznamy setkání a hovorů s četnými přítelkyněmi, s „třemi muži mi ne zcela lhostejnými“ – Juliem Zeyerem, F. A. Šubertem a Jaroslavem Gollem, posléze s Otakarem Theerem, Jiřím Karáskem ze Lvovic aj. Postupně přibývají kritické a ironické poznámky, (takové lidské) karikaturní zkratky („Bože, jsou ti literáti egoisté“, 1912). Např.: „Zdena [Braunerová] má spadýno na Zeyera“ (1884). F. V. „Jeřábek je aristokrat ducha a člověk velmi marnivý“ (1888). „Stroupežnický není zlý, on jen kolem sebe kouše, aby nebyl kousán, jinak ku přátelům je tak trochu pomlouvačný“ (1889). „Doktor Goll nosí posměšnou masku“ (1889). Vrchlický je – podle Zeyera – „citově chladný“ (1893). F. A. „Šubert má ze zadu úplně stařeckou hlavu“ (1896). Růžena Svobodová je „chladná elegantní blondýnka, myslím, že v sobě nemá záři tepla, záři dobroty, ale má záři jistého ideálu“ (1897). F. X. Svoboda je „člověk, který se tím stále chlubí, že nic nečte“ (1900). „Karásek je člověk necharakterní a Procházka člověk hrubého cítění“ (1915). „Pak tlachal Fischer a tlachal Arne Novák, mají nějak mozky zmodrchané ti učenci“ (1916). „Dyk je neobyčejně milý, dobrý a nóbl člověk“ (1917). Karel „Čapek je, jak se zdá, trochu hrubý“ (1918). – „Ale sympatie platí jedinci, který stojí proti celku“ (1905).

Dochované deníky Anny Lauermannové-Mikschové opatruje rodina v soukromém archivu. Přítomná edice se však snad stala podnětem k jednání otevírajícímu možnost, že by, doufejme, brzy mohly být

veřejně, badatelsky dostupné ve fondech PNP. Uvidíme tedy, je-li tento výbor vsutku „jen prvním krokem ke zpřístupnění tohoto pramene, bezděčnému [?] autoportrétu pozoruhodné a svérázné dámy“ (s. 47), tedy k vydání celého jejího deníkového odkazu (třeba v sepětí s autorčinou korespondencí, již se snad Památníku rovněž podaří získat). Představuje jedinečný (literárně)historický materiál, mj. paralelu k Zápiskům její přítelkyně Marie Červinkové-Riegrové, které postupně v úplnosti vycházejí (dosud dva svazky z let 1880–1886, ed. M. Vojáček a kol., Národní archiv, Scriptorium a Masarykův ústav a Archiv AV ČR 2009 a 2013, viz **echo** M. Topora z 18. 9. 2013). Jejich ediční tým bude teď jistě pracovat i s výběrem Z deníků Anny Lauermannové-Mikschové, v němž editorky mj. poznamenaly: „V období sedmdesátých let [tedy asi v textech z tohoto období] jsme zjistili [?], že v souboru, jež jsme od potomků obdrželi jakožto deníky Anny Lauermannové-Mikschové, se nacházejí rovněž deníky Marie Červinkové-Riegrové ze 70. let. [...] Anna Lauermannová-Mikschová měla deníky Marie Červinkové-Riegrové k dispozici po její smrti, jak o tom svědčí zápisky v jejím deníku“ (s. 16). Výbor Z deníků Anny Lauermannové-Mikschové si říká o různorodou, mezioborovou pozornost.

Píše Michal Kosák, 6. 8.

V **rozhovoru** pro ČT24 řekl v červenci t. r. **dekonspirovaný** autor **Karol Sidon**, jenž svou knihu *Altschulova metoda* (Praha, Torst 2014) vydal pod jménem Chaim Cigan, ke svému pseudonymu následující: „[...] já si myslel, že bude trvat delší dobu, než se přijde na to, kdo ji doopravdy napsal. Předpokládal jsem, že se na to přijde tak do roka, až si to přečtou nějací literární vědci. Paní Vlčková byla ale šikovnější a přišla na to dřív.“ Jak ale došlo k tomu, že tato „velká literární mystifikace“, která o cause referovaly 26. března 2014 *Hospodářské noviny*, takřkajíc praskla pouhých pět dnů od tzv. velkého literárního čtvrtka (20. 3. 2014), kdy byla kniha uvedena, a že se spisovatel po několika málo dnech k autorství také přihlásil? A co tedy zbývá tzv. literární vědě a dalším literárním referentům?

Z hlediska autorovy pseudonymity je samozřejmě možné volně spekulovat nad autorovými motivy, zda se jednalo „o literární hru nebo o dobře promyšlený marketingový trik“, jak psal Ivan Matějka v článku *Příliš brzo prozrazená hra* (LtN 10. 4. 2014, s. 19), reprodukovat autorův výklad o nespojitosti psaní tohoto typu s postavením rabína, nebo ztotožnění Chaima Cigana s Karolem Sidonem v interpretaci provokativně ignorovat, jak postupuje ve svém textu *Golem* pro 21. století (Respekt 12. 5. 2014, s. 5) Petr A. Bílek. A také jistě lze jako Klára Kubíčková v MF DNES (31. 5. 2014, s. 5) vyjmenovat různé světové i domácí autory, kteří nějaké to krycí jméno použili. Určitě nikoli poslední možností je pak revidovat, jak byl tento „literární podvrh roku“ (MF DNES, 27. 3. 2014) vlastně nastrojen a proč pak došlo tak záhy k prozrazení.

Nejdříve k postupu odhalení: Již po pěti dnech od vydání knihy, v úterý 25. března 2014, zveřejnil Český rozhlas **úvahu** redaktorky Zuzany Vlčkové, v níž za možného autora označila Karola Sidona. Zuzana Vlčková po prověření informací o autorovi (v knize na s. 476–477), pod níž je podepsána pracovnice nakladatelství Sefer Anna Tomášková, vyloučila, že by se mohlo jednat o reálnou osobu. Dotazované osoby, které měly Chaima Cigana znát, odpovídaly také značně neurčitě (Lubor Dohnal) nebo rozhovor s redaktorkou odmítaly (zmíněná Anna

Tomášková či Vlasta Třešňák), což zřejmě přispělo k podezření, že se jedná o pseudonym. Podle sdělení redaktorky se na identifikaci podílely také zjištěné stylové charakteristiky: lehkost a přirozeně konstruované dialogy, které ji vedly k dedukci, že pravděpodobným autorem by mohl být právě K. Sidon.

První část – zjištění, že k románu připojená zpráva o autorovi funguje zřejmě jako clona kryjící skutečného autora jiného jména, se může opírat o prověrku údajů, jež jsou v poznámce zmíněny, přičemž pochybnosti prohlubuje zřejmé groteskní nasazení medailonu. Pokud měla být mystifikace vůbec úspěšná, je připojená bio- a bibliografická informace prvním pochybením, a to zvoleným laděním, snadnou ověřitelností nepravdivosti uvedených zpráv, nesouladem s dříve publikovanými medailony – jeden doprovází ukázkou z románu nazvanou Pohřeb ve starší Židovské ročence (5771/2010–2011, s. 175), druhý otiskl Roš Chodeš (č. 1/2011, s. 11) –, a také rozesetím informací, které měly sice nastrčenou identitu potvrdit (např. údajné autorství hry Heleniny sliby nebo příspěvek Chaima Cigana v Židovské ročence 5743/1982–1983, s. 19–24), na druhou stranu však vedou k vymezení okruhu možných původců textu (K. Sidon hru Heleniny sliby, jak lze dohledat na internetu, režíroval, text Esau a Jákob, vydávaný za překlad, z Židovské ročenky má exegetický charakter blízký jiným Sidonovým textům a neladí tak se známým rejstříkem Chaima Cigana, notabene se jméno v ŽR 5743 píše v odlišné podobě jako Zigan).

Druhá část – ztotožnění Chaima Cigana s Karolem Sidonem by byla za jiných okolností již problematičtější. Na vernisáži knihy 20. 3. 2014 promluvil však o autorovi Vlasta Třešňák, který přitom prezentoval ohořelé a údajně prostřílené fragmenty Ciganovy literární práce a ve svém výkladu posunul vše ještě více do žertovné roviny, spontánně se prý k známosti s autorem přihlásil také Lubor Dohnal. Ani ten však svými vyjádřeními typu: „Kdy jsme se poprvé setkali? Myslím, že si tím nejsem jist. Někdy“, příliš k důvěře v existenci spisovatele tohoto jména nepomohl. Vytvořil se tak ovšem okruh osob ukazující zřejmě ke skutečnému autorovi – přičemž prvotní domněnky byly dále potvrzovány dalšími svědectvími. Do celé věci bylo k tomu očividně zasvěceno příliš mnoho osob a byla to, jak se zdá, hlavně hra. Z hlediska metodiky určování autorství se na tomto případě není příliš co nového

dovědět. Nemuselo dojít ani na stylistickou analýzu, statistické výpočty a ani na rozbor narážek (srov. např. zmínku o trnavském rabínu Simonu Sidonovi na s. 221 románu), což je vlastně příznačné, jelikož k odhalení autorství přispívají patrně nejčastěji údaje vnětextové ze sféry bytování reálného autora. Z pohledu pseudonymity tak zůstává vlastně hlavně otázka, zda by k nějakým atribučním pokusům někdo vůbec přistupoval, kdyby se autor a jeho spojenci nedali při zábavné hře tolik unést.

Píše Jiří Flaišman, 13. 8.

Sbírka Zpíváno do rotačky (1936) bývá často chápána jako jisté „odskočení si“ na dráze bytostného intimního lyrika. Po přečtení právě vydaného svazku **Díla Jaroslava Seiferta** (číslo 4), který edičně připravil Filip Tomáš (Praha: Akropolis 2013), se ovšem zdá, že je tomu ve skutečnosti právě naopak: verše publikované v autorových knížkách lyriky ze třicátých let jsou jen ostrovy v moři desítek a desítek básní satirické a příležitostné veršované tvorby, již básník zveřejňoval vesměs na stránkách denního tisku a z jejíhož množství byl pro knížku z roku 1936 autorem vybrán jen zlomek.

Objemný svazek o pěti stech padesáti stranách otevírá původní sbírka Zpíváno do rotačky – její nové vydání je překvapivě prvním kompletním přetiskem (včetně Bidlova výtvarného doprovodu) po téměř osmdesáti letech, což je v kontextu Seifertových sbírek unikátní. V oddílu Básně do sbírek nezařazené, jenž tvoří co do objemu podstatnou část daného svazku, najdeme v chronologickém sledu uspořádané veršované texty z let 1933 až 1938. Jsou zde shromážděny básně s rozličnou tematikou (tématem jsou události evropské i domácí politiky, kulturní provoz, ale třeba také sportovní výkony), verše příležitostné (zvl. k úmrtí významných osobností) i zcela tendenční, jež otevřeně propagují program sociálně demokratické strany – a samozřejmě zde najdeme i verše rozdílné kvality, tedy i ty méně povedené. Edici uzavírají nečetné Seifertovy překlady ze třicátých let, najdeme zde mimo jiné například převod veršů ze známé knihy Kennetha Grahama Žabákova dobrodružství. Specifický ráz ve čtvrtém svazku zveřejněné poezie si vyžádal sestavení jmenného rejstříku (podobně jako v případě dvou již vydaných svazků publicistiky je i zde anotován).

V porovnání s jinými svazky Díla je čtvrtý z edičního hlediska jedním z nejnáročnějších. Editor byl postaven před několik složitých otázek, z nichž jednoznačně nejobtížnější bylo samotné stanovení kritérií pro určení autorství často nesignovaných (a nezřídka velmi krátkých) veršovaných textů. Seifert své texty pro Ranní noviny hojně nepodepisoval, přesto bylo v obecném povědomí, že je autorem zvláště nesignovaných veršů zveřejňovaných v pravidelné rubrice Pondělní

sloky. Určení autorství je problematické i z toho důvodu, že se až na výjimky v básníkově pozůstalosti nenacházejí rukopisy daných básní, což potvrzuje samo Seifertovo hyperbolické vyjádření, že verše psával přímo v tiskárně na sazečově stole. Atribuci komplikuje v neposlední řadě skutečnost, že básníkova poetika byla ve třicátých letech často napodobována epigony či parodována. Několik desítek textů má však autorství potvrzeno samotným autorem, který je roku 1957 za redakční asistence A. M. Píši zařadil do pátého svazku svého Díla vycházejícího tehdy v nakladatelství Československý spisovatel. Výsledkem této složité situace je to, že nynější editor Filip Tomáš hledal hranici autorství na různých rovinách textu (tematické shody mezi Seifertovými verši a publicistikou, frekventované motivy v básníkově díle, „seifertovská poetika“ atd.) a opírá se též o informace mimotextové. Nakonec se však musel uchýlit v ediční poznámce (srov. s. 536) ke konstatování, že na rozdíl od jiných svazků Díla předkládá čtenáři nikoliv relativně kompletní soubor Seifertových veršů z daného období, ale pouze výběr, byť s nárokem na maximální úplnost (včetně přijetí rizika zveřejnění textů, jejichž autorem Seifert nebyl). Rozhodl se tedy pro řešení ne zcela ideální, ale vzhledem k dochovaným materiálům, které neposkytují vydavateli dostatečnou oporu, pro řešení v danou chvíli účinné. – Nepřímočarý přístup si vyžádala i volba výchozího textu: editor chtěl jednak respektovat poslední ruku autorovu (u řady básní znění z padesátých let), jež ovšem často tupila pro ostatní básně charakteristický rys dne, jinde se setkal s texty postiženými cenzurou (zvl. v krizových dnech roku 1938) apod. Nelehké bylo i stanovení míry vysvětlujících komentářů, které editor zjevně nechtěl pojmout jako doslovné „převyprávění“ toho kterého textu a pravděpodobně měl i obavu před možnou subjektivností interpretace.

Šestnáctisvazkový projekt Seifertových spisů suně se pomalu, leč jistě ke svému zdárnému konci. Po svazku nyní vydaném zbývají ještě dva další, náročné zase z jiné perspektivy, v nichž se bude moci čtenář seznámit se Seifertovou publicistikou čtyřicátých až osmdesátých let a s básníkovými vzpomínkovými prózami Všecky krásy světa (jež mají bohatou textovou historii) a Co všechno zavál snůh. Těmito dvěma svazky se uzavře vydání vlastního Seifertova díla, přičemž svazek závěrečný přinese (kromě nezbytných dodatků a oprav) vůbec první ucelenou bibliografii rozsáhlé Seifertovy tvorby.

Napsala a přednesla Pavla Maternová, 20. 8.

*Jako letní upomínku na téma potřeby čtení a především podpory kupování knih, jež se u nás pravidelně řešilo a stále se vrací, vybíráme půvabně osobitou pasáž z projevu, který přednesla 15. května 1897 na Prvním sjezdu žen českoslovanských básnířka, překladatelka a literární kritička **Pavla Maternová** (1858–1923). Text přednášky vyšel spolu s dalšími sjezdovými materiály v prvním ročníku časopisu *Ženský svět* (1896/97), který redigovala Teréza Nováková (po ní pak v letech 1908–1912 právě Maternová), jako příloha k č. 11–14 (citujeme ze s. 30–31) nadepsaná: „První sjezd žen českoslovanských ve dnech svatojanských 15.–17. května 1897 na radnici král. hl. města Prahy za protektorátu slovutné paní Karoliny Světlé a vysoce urozené paní Eleonory hraběnky z Kounic-Voračických. Čestné předsedkyně: Slovutná paní Sofie Podlipská. Slovutná paní Věnceslava Lužická-Srbová.“*

lh

Jako učitelka a pak také v záležitostech spolkových hojně jsem přišla do rodin, do takzvaných dobrých rodin, a poznala jsem zblízka ty poměry. Vypravovala bych vám věci, nad nimiž byste strnuly úžasem, kdybych směla jako hlavní reliéf připojiti jména. Toho ovšem nesmím. Ale posuďte samy, jak bylo mně, která jako chudá kandidátka kupovala si knihy od antikvářů ze skrovně odměřené části peněz vydělaných hodinami, která jako učitelka dala svému knihkupci utržiti vždycky přes stovku ročně – a přinesla takto do domácnosti při svých vdavkách několik set čísel beletrie – jak mi bylo, když v rodinách, kde jsem vyučovala, dámy, majetnice domů a závodů ode mne si dlužily lekturu. Jak mně bylo, když dáma, jež co chvíli ukazovala mi nové šaty hedvábné, dáma předplacená v divadle, choť vynikajícího hoteliéra, mně odvětila na mnou otázku, co čte: „Ano, jeden z našich číšníků mi časem donáší knihy, on má takové pěkné čtení. On je takový blázen, každý krejcar dá za knihy.“ A na můj nátlak, aby pro dcerušku, děvčátko to, jež jsem vyučovala, aspoň k svátku koupila knihu, odvětila mi: „Ale co s těmi knihami? Tuhle Pepíček (synek o dvě léta starší) jich

má několik, jednou to přečetl a teď to leží – ať je čte zase ona.“ A když jsem naléhala, aby, majíc k tomu hojně prostředků, znenáhla aspoň dceři pořizovat začala knihovničku, vyslovila se: „Až bude starší, já se potom předplatím v nějaké veřejné knihovně, a budeme mít obě co číst.“ – A co tomu povíte, že v domácnosti dámy, která věnem dostala sto tisíc jako přídavek k vychování přepečlivému, dovršenému i cestami po cizině i vzděláním hudebním a jazykovým, paní to, jež hraje velkou úlohu ve společnosti, vlastenka je na slovo vzatá a člen i funkcionářka řady spolků – že jsem v domácnosti této dámy, zařízené módním komfortem každého hraběte hodným, marně hledala a ještě ani za deset let po svatbě nenalezla jediný kus nábytku – rodinnou knihovnu? A že se mi totéž stalo v řadě jiných rodin, také v rodině, jejíž hlava svým dětem dělit bude nejméně milion. Mají prý nějaké knihy, ovšem, ještě z tatínkových mladých let, ale ty jsou někde v bedně na půdě ještě od posledního stěhování. A poslední stěhování bylo právě před osmi lety. Tak dlouho nepocítila se v rodině potřeba knihy!

Jsou to smutné úkazy, tím smutnější pro nás, že as neděje se cosi podobného u vzdělaných rodin jiných národů, nejméně as u našich sousedů Němců. Na nás, které tuto chorobu, tuto anemii národního našeho tělesa po tak důležité stránce vidíme, na nás je zasaditi se všemi silami o pomoc a zlepšení.

Již jednotlivě působiti můžeme mnoho, příkladem, povzbuzením, domluvou, radou, v rodinách vychováním. Více lze dokázati ve vyšších školách a ve spolcích. Ty, které knihy mají, nechť *nepůjčují* těm, jež nemají a *mohou* si koupit, leda jen z počátku, dokud vlastní chuť po této ušlechtilé duševní potravě není ještě probuzena. Později knihu toliko schvalme, doporučíme, horujme o ní, zasluhuje-li toho – avšak nepůjčme.

Zámožné dámy měly by konečně nahlédnouti, že jest hanbou dlužiti si knihu, stejně jako by jim bylo hanba dlužiti si dekoraci na stěnu nebo kabát na tělo.

Uzenáři, cukráři, pekaři, ševci, jdou-li jich výrobky dobře na odbyt, vzomou se, postaví si domy, těžíce z výsledků svého přičinění zjednají si blahobyť a všecky s ním spojené výhody. Neboť jejich kýty a dorty,

rohlíky a střevíce obecenstvo nemůže si půjčovat – ty musíš *kupovat* – a rád kupuje každý sám. Cože z toho má dělník ducha, spisovatel, jestliže jeho kniha, jež se líbí, projde s pochvalou rukama padesáti lidí, kteří si ji *půjčí*? Také spisovatelé chtějí žít, chtějí rozvíjet ducha svého, zdroj práce své a svého umění, jako živnostník rozvíjí svou živnost. Kdo jim dá k tomu prostředky? Ty dva nebo tři fondy podpůrné u nás daleko nestačí, z nichž za řadu let, a to jen ke zvláštní pokorné žádosti, sem tam ukane krůpěj v podobě stovky nebo dvou na žhavou plotnu potřeb a tužeb spisovatelských; a tu ještě ta zázrakem ukanulá krůpěj, než dopadne, se záviděníhodnému šťastlivci před zraky celé veřejnosti na vše strany zobrací, odváží, potřepá, časem také trochu přiotráví, hodí-li se to zrovna někomu.

Proto musíme vždy státi k zásadě: vlastní práce necht' je původem výtěžku hmotného, nikoliv almužna či podpora veřejně vyprošená; to je poměr jedině zdravý. A poměr ten nastane také u nás teprve tenkrát, až se budou knihy kupovati, horlivě kupovati, tak jako ze zvyku a rády se kupují potraviny, ozdoby na tělo, toaletní věci, klobouky, šaty.

Namítne mi snad někdo: „To není správné srovnání. Jísti se musí, jinak bychom nemohli být živi; a šatů, těch je také třeba, nemohu přec chodit stále v jedněch. Co by tomu lidé řekli?“ Výborně, a což duše? Ta má stále zůstat na jednom stupni a v jedné míře? Což duše není organismus ve smyslu přeneseném, nežádá si potravu, změny, rozvoje? Což duši stagnace v jejím životě neuškodí? Nevede ji, jak víme, stagnace dlouhá k malátnosti? Nedostatek vzruchu, vzpružin vnitřního žití nevede-li lidi k duševním nemocem, k nudě, která je nezdravoty mravní stupněm prvním a, jak všichni víme, dost již nesnesitelným, k misantropii, hypochondrii, melancholii, konečně až k zoufalství? Již z nudy rodí se časem třeba zločiny. Duše zdravá nesnese dlouhé nečinnosti, tak jako zdravé tělo hladu nesnese. V nejlepších případech duševní nečinnosti člověk zevšední, otupí, ba, jak Vrchlický trefně praví, vzpomínaje známé prosby písně Hálkovy – více než zevšední: člověk zesprostáčí. A to naše ženské živobyť v domácnosti, v samé drobné práci, kterou Moloch pořádku ustavičně pohlcuje do neviditelná a jež se přece ustavičně koná zas [...] – jak často při všem ruchu, při všem namáhání přináší toto živobyť tak děsné prohlubně duševní prázdňe, že hrozí pohltnutí všecku svěžest ducha, všecku radost ze života. A není divu.

Píše Michael Špirit, 27. 8.

S **Jindřichem Pokorným**, který 23. srpna 2014 zemřel ve svých 87 letech, odešel kulturní zájem a vzdělanost, která je pro dnešního člověka už zřejmě nedosažitelná. Jeho překladatelské dílo sahá od nejstarších literárních památek německého písemnictví až po současnou poezii francouzskou. V komentovaných edicích se nám díky němu v češtině dostaly veršované hrdinské eposy *Píseň o Nibelunzích* (1974, 2. přepr. a dopl. vyd. 1989), německá lidová poezie ve výboru romantiků Achima von Arnima a Clemense Brentana (*Chlapcův kouzelný roh*, 1980), Goethův *Urfaust* (s tit. *Faust a Markétka*) a *Faust* (in *Kniha o Faustovi*, obojí 1982). Jindřich Pokorný přivedl do Čech podstatné hodnoty z německé osvícenské (balady Gottfrieda Augusta Bürgera, 1964) a romantické poezie (*Kleistova dramata*, 1980), z lyriky R. M. Rilka (1966, přeprac. 1990), z francouzské lyriky preromantismu (*André Chénier*, 1970, rozš. a přepr. vyd. 1986) a z 19. století (*Básníci pařížské bohémy 1830–1848*, 1984, antologie francouzské parnasistní poezie, 1988, výbor z vlámské lyriky 19. a 20. stol., 1963, a také Rostandovo drama o *Cyranovi*, asi nejproslulejší Pokorného překlad, 1971 a 1996).

Většinu zmiňovaných titulů připravil autor pro Státní nakladatelství krásné literatury a umění (od roku 1966 Odeon) a jeho výstavní edice *Světová četba* nebo *Knihovna klasiků* (zde *Horatius*, 1972, *Voltaire*, 1974) – nakladatelství, k jehož tradici a způsobu redakční práce po roce 1990, tak jako desítky dalších nakladatelských spolupracovníků, už nenašel ekvivalent. Vedle slovesného mistrovství v básnických překladech vyznačoval Jindřicha Pokorného talent ke komponovaným celkům. *Kniha o Faustovi* (1982), *Kniha o kabaretu* (1988) a *Kniha o Cyranovi* (1996, vše v *Mladé frontě*) nejsou monografiemi, edicemi ani sborníky, ale nápaditě koncipovanými průvodci v daném tématu pro odborníky i zaujaté laiky, a Jindřich Pokorný v nich ideálně spojil autorskou, překladatelskou a editorskou roli.

Z dalších překladů uveďme ještě současného křesťanského básníka Pierra Emmanuela (1972), s nímž Jindřicha Pokorného pojila také organizační spolupráce na podporu nezávislé samizdatové kultury v Čechách v sedmdesátých a osmdesátých letech, a konečně

monumentální dílo, jímž autor svoji překladatelskou dráhu završil – překlad veršovaného románu Wolframa z Eschenbachu Parzival (2000). Soustředěnou překladatelskou práci na Eschenbachově Parzivalovi provázelo v devadesátých letech další pořadatelské a vykladačské úsilí motivované nejen odborně, ale také osobním zájmem dvojího druhu. První vycházel z vlastního mládí a dospívání ve čtyřicátých letech, ze zážitků z přímých setkání s lidmi a z četby, druhý formovala kritická občanská angažovanost, starost o dnešek, pocit dluhu vůči osobnostem, které bychom „po čtyřiceti totalitních letech měli uchránit pádu do úplného zapomnění“. (Vyvrcholením tohoto úsilí byla monografie o „osudech jedné demokratické odbojové skupiny v letech 1938–1945 s poválečným dovětkem“ Parsifal, 2009.)

Pro Revolver Revue připravil několik komponovaných bloků v rozsahu menších knižních monografií. Každý z těchto počínů komentoval nejen v historických souvislostech, ale také vzhledem k současnosti. Zápisky účastníka protinacistického odboje Oldřicha Hlaváče Listy z vězení (1946), z nichž pořídil výbor pro č. 28 z května 1995, interpretoval jako umění slovesné zkratky a uvědomělého mlčení a postavil je do kontrastu k neopatrné povídkovosti při komunikaci mezi exilem a domácím disentem během normalizace. Hlaváčovo hrdinství připomněl jako hodnotu proti soudobým politickým konjunkturalistům, kteří „své staré totalitnictví nedoléčili, takže před novým bezpochyby kdykoli ochotně ohnou hřbety“. Knižní reportáž novináře Ivana Herbeny Žalujeme v Norimberku (1946) zpřítomnil v č. 41 ze září 1999 obsáhlým výběrovým průřezem a doprovodil studií, v níž se kromě Herbenově osobnosti a dobovému kontextu věnoval také – a polemicky – aktuálním snahám o pojmenování a vyrovnání se s česko-německou minulostí. „Dnes se právem pozastavujeme nad řadou trestuhodných poválečných přehmatů vůči německému obyvatelstvu u nás [...] Při poukazech na různé projevy brutality, přičítané na náš vrub, zůstává stále otevřena též povinnost (publicistů, vědců i soudců) vždy kriticky zvažovat otázku: kdo se oněch zvěrstev dopouštěl jmenovitě – nebyli to totiž jen obecně ‚čeští lidé‘.“ Životní osudy Prokopa Drtiny přiblížil výborem ze spisu, který o předúnorovém ministru spravedlnosti vedla během věznění a přípravy monstrprocesu v letech 1949–1953 Státní bezpečnost, a v průvodní studii pojednal o únorovém převratu a o Drtinově dalším působení, navíc také bránil politika proti aktuálním dehonestujícím

výtkaám za jeho postoj k „německé otázce“ po roce 1945: „S velkými vzory se v Čechách zachází všelijak. Některé končí v jámě zapomnění [...] jiné se pilní važiči dějin snaží zlehčit, zpochybnit i jinak deklasovat: z bratru Mašínů učiní teroristy a z Prokopa Drtiny zavlého protiněmeckého nacionalistu. V druhém případě se tak stalo víceméně jen pro projev dne 17. 5. 1945 v Lucerně, který se našim badatelům usídlil v kartotékách s výpisky pod hlavičkou odsun – vyhnání – Benešovy dekrety. Žádný z nich se už nenamáhá tento projev poměřit se všemi dalšími dobovými souvislostmi ani se všemi dalšími i předchozími osudy samotného autora.“

Všechny tyto texty – stejně jako portréty přátel psané v letech 1993–1999 pro Revolver Revue (např. Petr Kopta, Jan Lopatka, Libor Fára, Ladislav Dvořák), úvahy nad knihami či edicemi z let 1994–1996 pro Český deník, resp. týdeník (Pavel Křišťan, František Langer, H. Gordon Skilling, Vladimír Karbusický) či v roce 2000 pro umělecko-kritickou rubriku LN, kterou v té době řídil Andrej Stankovič (Michal Mareš, Heda Kaufmannová) – provázal stálý kritický ohled k dnešku a k jevům, které společnost a její političti, vědečti a mediální reprezentanti záměrně přehlíželi nebo prostě neviděli, jako tzv. převlékání kabátů, ztráta paměti, kariérismus, alibismus apod. Takové odbočky, analogie či konfrontace v textech Jindřicha Pokorného vnímala většinová veřejnost jako umanuté nebo vzhledem k tématu recenze nesoustředěné exkursy a odmítala je, přestože – a přirozeně: protože – Pokorného stati nesl étos hrdinství, statečnosti, slušnosti, věrnosti a galantnosti, tedy vlastnosti, kterými se nejlépe odolává hrozbám jako válka, utrpení pod tyranem, věznění nebo zrada. Tyto postoje jako by v humanitních oborech neměly své místo, byly příliš „pohádkové“, nevědecké, bez potřebné metodologie, a z úzké perspektivy České republiky po šťastném zhroucení komunismu se vytčená ohrožení navíc jevila jako historicky uzavřená a do budoucna vyloučená. Přezírání tohoto rozměru textů Jindřicha Pokorného bylo také – vedle hlavního překladatelského „úvazku“ – důvodem, proč autor publikoval poměrně sporadicky a jen v redakcích, které nebyly vázány na žádnou politickou či uměnovědnou ideologii a kterým stál pisatelův náročný způsob přípravy textu, textu nepřetržitě korigovaného a aktualizovaného, za to, aby byl doveden do finální verze a zveřejněn.

Po životních zkušenostech, které měl Jindřich Pokorný z dětství, z války, z let taktovaných většími či menšími politicko-režimními změnami, byl realitou po přelomu let 1989/90 čím dál více zklamáván. V důchodovém věku a zaměstnáván svými překladatelskými a literárněhistorickými aktivitami byl v letech 1992–1997 jako člen Rady Českého rozhlasu (v Československém rozhlasu v letech 1965–1970 pracoval) zaangażován v utváření role veřejnoprávního média, což znamenalo především vést vyčerpávající spory s tehdejším rozhlasovým vedením. Současně byl nesmírně aktivní především na germanobohemistickém poli: spoluzakládal nadace, knižní edice, časopisy nebo sborníky, vedl semináře na pražské filosofické fakultě, ale projekty, na nichž se podílel, neměly bohužel dlouhého trvání. Autor to zejména při srovnávání s poválečnými poměry let 1945–1948, stejně jako s reminiscencemi na obětavost a nezištnost v prostředí samizdatu sedmdesátých a osmdesátých let, prohlédal s postupujícím rozčarováním. V létě 1996 například konstatoval, že čeští vzdělanci „přišli o Lidovky, tedy o svou přirozenou mediální základnu původně s mnohasettisícovým nákladem, přišli o kulturní rodinné stříbro Odeon (ani do kupónové privatizace ho spolu s resortním ministrem-vzdělavcem nedokázali dostrkat), přišli o kulturní loterii, která je mohla alespoň zčásti zbavit vznešené žebroty u všelijakých grantových, ministerských i sponzorských vrchností [...] Kdysi dávno ve světlejších dobách naší občanské společnosti, po slibných úspěších našeho prvního odboje, si Čsl. obec legionářská stačila pořídit mimo jiné vlastní nakladatelství, deník, banku, a nádavkem i parolod'. Zato chartisté, společenství rovněž původně ‚odbojové‘ a vedené též ‚vzdělanci‘, kteří měli po Listopadu na dosah podobnou možnost, se stačili namísto toho pouze dobrovolně rozpustit.“ – Nezáleží na tom, nakolik je příměr aktivit legií a Charty 77 adekvátní; podstatný je tu autorův apel, který má probouzet z letargie, jeho vášeň a v dobrém slova smyslu tvrdohlavost, s níž si v žalostné situaci postkomunistických ekonomických a společenských poměrů jako kritický intelektuál a umělec obdivuhodně vedl svou.

Píše Marie Smějsíková, 3. 9.

Z prozatím vydaných publikací ediční řady Paměť nakladatelství Academia zprostředkovávající čtenářům vzpomínkové texty osobností, jejichž životní osudy se rýsují na pozadí pohnutého 20. století, se největší pozornosti dostalo pravděpodobně pamětem Ivana Klímy *Moje šílené století* a dvousvazkovému autobiografickému cyklu Pavla Kohouta *Můj život s Hitlerem, Stalinem a Havlem*. Kromě memoárů, korespondence a monografií přináší edice také deníkové záznamy – po diářích např. Albíny Dratvové, překladech zápisků Michaila a Jeleny Bulgakovových nebo Jeana-Paula Sartra zde dvaatřicet let po svém vzniku vychází také **Migrace 1982** (2014, 305 s.), deníkové záznamy, které napsala **Ivanka Lefeuvre** (nar. 1949), psycholožka, spolupracovnice Výboru na obranu nespravedlivě stíhaných a signatářka Charty 77 vystěhovaná v rámci akce „Asanace“ z Československa.

Samotné deníky zabírají dvě třetiny publikace a jsou doplněny dalšími texty. Knihu otevírají nekomentované výňatky z prohlášení Charty 77, po kterých následuje autorčin úvod s charakteristikou vlastní osoby a doby vzniku zápisků. Za oddíl s deníkovými záznamy je zařazeno Ohlédnutí: od roku 1983 do současnosti, které lze označit jako pisatelčin doslov – kromě zachycení doby uplynulé od pořizování deníků se pokouší vystihnout, co s sebou emigrace přináší a jak konkrétně ovlivnila právě ji. Za touto kapitolou jsou umístěny autorčiny poznámky doplňující text deníků, obrazová příloha a doslov Petra Blažka Svědectví o dvou světech.

Deníkové záznamy byly pořizovány během roku 1982, v jehož první polovině se autorka spolu se svým tehdejším manželem Martinem Hyblerem a třemi malými dětmi připravovala na vystěhování do Francie. Druhá část deníku pak zachycuje snahu o sžívání se s cizím prostředím. „Českou“ i „francouzskou“ část zápisků spojuje téměř důsledně dodržovaný rytmus každodenního zaznamenávání pocitů a osobních i důležitých společenských událostí. Zápisky ze země, kde Lefeuvreová prožila prvních 33 let svého života, prostupují obavy z nuceného odjezdu z Československa, starosti spojené s emigrací i strach o blízké přátele a členy rodiny – zejména o mladší sestru

Janu, u které opakované pronásledování příbuzných ze strany Státní bezpečnosti vyvolalo psychické onemocnění a vedlo ji k pokusům o sebevraždu.

Jako předěl mezi dvěma oddíly deníku slouží část fotografií zachycujících loučení při odjezdu do Francie, po kterých následuje záznam až z 22. června, neboť první týden exilu si autorka deník nevedla. Zápisky pořizované ve Francii ukazují život emigrantů z evropských i neevropských zemí a jejich začleňování do francouzské společnosti; s uplyvajícím textem lze sledovat, jak si pisatelka pozvolna zvyká na zaměstnání i pobyt v nové zemi. Do druhé části deníku se vlamují občasně (aktuálními událostmi více či méně motivované) vzpomínkové pasáže o přátelích, kteří v Československu zůstali, autorka píše o práci na přepisu a redakci Pravdivého příběhu Plastic People I. M. Jirouse, jehož magnetofonový záznam přivezli Hyblerovi do Francie (vycházel pak v letech 1983–1984 na pokračování ve vídeňském Paternosteru), a do deníkových záznamů zařazuje i části dopisů zasílaných domů. Přestože autorka v úvodu píše, že do znění vlastních deníků zpětně nezasahovala, podle doslovu byly ukázky korespondence vkládány až dodatečně; v textu jsou opatřeny datem, místem, jménem adresáta a vyznačeny kurzívou. Zápisky z téhož dne pak povětšinou sestávají jen z uvedení dopisu nebo jeho kratšího doplnění.

Nucené stěhování označuje autorka v prvním oddílu deníku jako „emigraci“ jen jednou, když se při loučení s přáteli zamýšlí nad předčasným opouštěním rodné země. Jinak se soustředí právě na cestu do Francie místo toho, co nastane po ní, a důsledně užívá označení „odchod“, popř. „odjezd“; ostatně už v titulu knihy významuplně škrtná ze slova „emigrace“ předponu. Stejně tak v druhé části zápisků pobyt ve Francii charakterizuje jako emigraci pouze v dopise přítelkyni Michaelae Auerové, ve kterém se situaci své rodiny pokouší popsat s odstupem.

Téměř osmdesát poznámek, kterými autorka deníky po třiceti letech doplnila, kombinuje bibliografické údaje, stručnou charakteristiku osob a periodik zmiňovaných v deníku, až dvoustránkové detailní popisy sledování pisatelčiny rodiny nebo vylíčení osudu jí blízkých osob, dodatečné komentáře, upřesnění zachycovaných událostí a také zpětné hodnocení vlastního chování nebo korekci někdejších

domněnek. Rozsah některých těchto doplňků patrně vyloučil možnost vysadit je přímo na stránce jako poznámky pod čarou, a čtenář tak není ušetřen častého listování. Přehlednosti textu by prospělo např. zařazení záznamů o sledování tajnou policií k obrazové příloze, kde se část dokumentů z Archivu bezpečnostních složek již nachází, a o osudy autorčiných sourozenců a blízkých rozšířit úvodní text.

Závěrečný text knihy, doslov Petra Blažka, shrnuje kromě informací známých již z předchozích kapitol i autorčiny dlouhotrvající konflikty s komunistickým režimem. Blažek zde podává také velmi stručnou zprávu o přípravě deníků k vydání (jen neznatelně více prostoru jí věnuje pisatelka ve svém úvodu), postihuje charakter akce „Asanace“, její průběh i výsledek a nakonec se pokouší vymezit význam vydávaných zápisků.

Dobou vzniku mají deníkové záznamy Ivanky Lefeuvreové blízko např. k Zábránovým deníkům *Disiecta membra* (ps. 1970–1984; Torst 1992, 1993), Binarovu *Emigrantskému snáři* (ps. 1983–1985; Triáda 2003), Kolářovu *Psáno na pohlednice I* (ps. 1983–1985; Mladá fronta 1999) nebo Vladislavovu *Otevřenému deníku* (ps. 1977–1981; Torst 2012). S posledně jmenovaným je pojí dodatečné vstupy a komentáře, které jsou však v obou knihách řešeny odlišně – charakterem záznamů však mají společného jen málo. Deník není pro autorku prostorem pro hlubší meditaci nebo detailní vzpomínání – vše se vztahuje k jednomu životnímu mezníku. Je to „psaní v situaci katarze, jež následovala po traumatizujícím zážitku ohrožení a vytržení z vazeb dosavadní existence“ (s. 16).

Píše Michal Topor, 10. 9.

V souvislosti s výstavou **Vlasta Vostřebalová Fischerová** – Mezi sociálním uměním a magickým realismem, realizovanou nejprve v brněnské Moravské galerii (listopad 2013 – únor 2014) a poté v pražském Domě U Zlatého prstenu (do 14. září 2014), připravily její kurátorky **Martina Pachmanová** a **Michala Frank Barnová** takřka stejnojmennou (v názvu knihy za jménem umělkyně stojí její životní data: 1898–1963), velkoryse a bytelně vypravenou monografii (na jejím vydání se podílely Moravská galerie, Galerie HMP a nakladatelství Arbor Vitae).

Přístup autorek ke komplexu života a díla sympaticky asociuje pojem ražený roku 1898 J. S. Macharem v rozpravě o tom, jak vydávat dílo J. V. Friče a rovněž – obecněji – významných (českých) spisovatelů, a sice: „*totalita* činnosti“ (Naše doba, 20. 12. 1898; viz také: „Spisovatel ve své totalitě – to jest první vůdčí ideou a kardinálním požadavkem při zúčtování s činností každého autora, jakým mají být sebrané spisy“, Naše doba, 20. 11. 1898). Kniha o Vlastě Vostřebalové Fischerové prostřednictvím souboru reprodukcí zpřístupňuje podstatnou část jednoho výtvarného vesmíru, čítající práce nejranější, črty, malby, kresby, ba i architektonické návrhy aj., vydatně obklopené a podepřené úryvky z dopisů, dobových komentářů a především hutnými partiemi výkladovými. Čtenář ocení právě možnost sledovat a prověřovat interakci obrazu a slova (formulace) coby znaku hledání adekvátního, nosného či nápaditého interpretačního klíče.

Jako zásadní, nepominutelné východisko porozumění dílčím významovým fasetám umělkynina díla jsou představeny vybrané biografické partie: rodinné zázemí, vzdělání, politické inklinace (levicově orientované), setkání s Otokarem Fischerem, manželství, mateřství (s figurou malého Jeníka, budoucího romanisty Jana Otokara Fischera), rozvod, bydliště, výstavy (1925, 1934), zaměstnání atd. Vztahu k O. Fischerovi je věnována především kapitola Otokar Fischer, L'Homme fatal (s. 45–58), ukazující V. Vostřebalovou nejprve – v roce 1921 – jako studentku AVU a posluchačku Fischerových přednášek na filozofické fakultě, od jara 1922 potom jako jeho

partnerku, na podzim 1923 jako tu, která svoluje ke sňatku. V průběhu roku 1924 se vztah z bortil – svědectvím rozpadání jsou také tehdejší Vlastiny dopisy O. Fischerovi, připojené v závěrečné části knihy (s. 195–219), řeč něhy i sváru, nepokrytě, jadrně, nebolestínsky pojmenovávající ohniska konfliktu – „už mám dost těch manželských povinností, kuchta chůva šváby necky atd. [...] Čoveče, Otokare, ty vole, miláčku, buď rád, že tě po všem tom ještě chci vidět, a netýrej mne tou pedanterií a babičkami“ (s. 212, 214).

Vedle (auto)biografických a intimních filiací rozvíjejí autorky nezřídka interpretaci jednotlivého jevu (motivu, tvaroslovného prvku apod.) postřehem, naznačujícím dobové – zejména prvorepublikové – umělecké nebo politické paralely, vazby a okolnosti. Za teoretický základ biografické i této vrstvy výkladu lze přitom považovat způsob tázání, který již řadu let propracovává Martina Pachmanová – např. v knize Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu (Argo 2004), nověji potom v monografii Zrození umělkyně z pěny limonády: Genderové kontexty české moderní teorie a kritiky umění (VŠUP 2013), za níž autorka v červnu 2014 obdržela Cenu F. X. Šaldy. Tázání po možnostech ženy v prostředích, jejichž souřadnice po staletí dominantně moderovali a formovali muži. Příběh Vlasty Vostřebalové Fischerové je kladen jako radikální cesta umělecké i obecněji životní nezávislosti, a tedy i zřejmě solitérnosti. Autorkám se naštěstí v „četbě“ jednotlivých výtvarných gest, detailů a sérií (dětské figury, krajiny, figury žen, dvojice Kino I a II) daří příliš neideologizovat, nezdržují se u opozic a jiných dramatizujících schémat, jež jim zvolená perspektiva nabízí (viz např.: „Daleko více ji zajímala žena bojující svůj existenční a existenciální zápas, a skrze ni se snažila odhalit ženské zkušenosti v patriarchálním světě a vymezit se proti stereotypním konstruktům ženství“, s. 115), zůstávají při konkrétním jevu.

Tématem samostatných kapitol jsou konfrontace díla a kritických názorů, vzbuzených jeho částečným vystavením (v Topičově salonu, 1925; dvě výstavy v pražské Městské knihovně, 1934) – za povšimnutí stojí, že stranou nezůstaly články v německojazyčných denících, jako citlivý komentátor je kupř. připomenut Rudolf Fuchs (příspěvateľ Prager Tagblatt). Pozoruhodným dovětkem nejen k těmto dvěma partiím je kapitola In memoriam, črtající poválečnou reflexi díla V. Vostřebalové

Fischerové (včetně expozic v zahraničí), do značné míry iniciovanou a řízenou J. O. Fischerem (správcem matčina díla) v duchu představy o meziválečném komunisticky angažovaném umění; autorky si na tomto pozadí všímají diferencovaněji postupujících, inspirativních postřehů a výkladů, speciálně vyzdvihují práci Jana Baleky.

Píše Luboš Merhaut, 17. 9.

Reprezentativní výbor literárněvědných prací **Karla Krejčího Literatury a žánry v evropské dimenzi** s podtitulem Nejen česká literatura v zorném poli komparatistiky vydal Slovanský ústav AV ČR, v. v. i. (a Euroslavica 2014, 664 stran) v rámci edice Práce Slovanského ústavu AV ČR (Nová řada, sv. 37). Pochopitelný slavistický akcent je dán již tím, že kniha je úvodním svazkem nově založené „příležitostné knihovny“ Studiorum slavicum, která má připomínat „odkaz výrazných a pro obor přínosných, ač vzhledem k současnému vědeckému diskursu poněkud opomíjených a ne zcela doceňovaných osobností české slavistiky, které byly v úzkém spojení s prvorepublikovým Slovanským ústavem [...] a jeho nástupnickými institucemi [...]“ (s. 9). Měla by také „upozornit na tradici a kontinuitu české slavistiky“ (následovat má „komentovaná bibliografie dovršitelů Slovníku jazyka staroslověnského“).

Literární historik a editor, polonista a bohemista Karel Krejčí (1904–1979) se zaměřoval především na období 19. století, vycházel z široké materiálové znalosti a uplatňoval srovnávací postupy a sociologicky podložené hledisko funkční a kulturněhistoricky kontextové. Je autorem téměř dvou desítek knižních prací, mj. arbesovských monografií (1946 a 1955), rozsáhlé komparatistické studie Heroikomika v básnictví Slovanů (1964) nebo znovu vydávaných knih Sociologie literatury (1944, 2001 a 2008) a Praha legend a skutečnosti (1967, 1981, 2007, 2009). Třiačtyřicet textů – publikovaných původně v časopisech, sbornících či edicích v letech 1931–1986 – vybral, chronologicky seřadil, edičně připravil a předmluvu a doslov napsal **Marcel Černý**. Vedle obrazové přílohy vybavil knihu rovněž cennou Bibliografií prací Karla Krejčího se soupisem důležitějších statí o něm (připravil ji na základě dřívějších bibliografických soupisů Theodora Bešty) a Jmenným ukazatelem, napravujícím zároveň absenci rejstříku v obdobném souboru Krejčího studií, na který tento výbor chce navázat, tedy v monografii Česká literatura a kulturní proudy evropské (1975), která si rozhodně zaslouží připomenutí (a zasloužila by i nové vydání).

Ediční zpracování knihy *Literatury a žánry v evropské dimenzi* je neobyčejně pečlivé a komplexní; jednotlivé texty Marcel Černý navíc podle potřeby doplnil důsledně vysvětlivkami, překlady cizojazyčných pasáží. V doslovu (*Hledatel a vykladač evropských souvislostí slovanských literatur*) zřetelně osvětluje svůj výběr a představuje ohlas Krejčího různorodých prací v literárněvědné slavistice (zejména české). Výstižně charakterizuje autorovu sociologickou metodu, jeho pojetí slovanství a slavistiky, podává přehled jeho širokých zájmů, témat a postupů, skládajících pojetí českého „kulturního typu“ jako „průsečíku dvou ‚velkých a pestrých kulturních světů‘“, přičemž Krejčí „úkol moderního slovanství spatřuje v rozvíjení naší národní svébytnosti postavené na *prostředkování* mezi oběma oblastmi“ (tj. „evropským Západem“ a „slovanským Východem“, s. 543). Černý dále upozorňuje na množství badatelských podnětů (odhalování národních stereotypů, sledování ohlasů motivů a děl „v jazykově a sociálně odlišných prostředcích“, zřetel ke genologii, úsilí o sblížení bohemistiky se slavistikou), mj. rovněž pozoruhodný, leč nerealizovaný předválečný projekt *Literárněhistorické společnosti československé* – publikaci o periodizaci, uměleckých, resp. literárních obdobích (od doby románské k symbolismu a dekadenci), z něhož vzešly některé Krejčího studie (o renesanci, literárních mystifikacích, o klasicismu a sentimentalismu ve slovanských literaturách, o preromantismu a romantismu), vesměs v přítomném souboru zahrnuté.

Krejčího jako jednu z osobností představujících v poválečných desetiletích metodologickou alternativu, osobností ocitajících se ve významných institucionálních pozicích a zároveň vystavených různorodým politickým tlakům i postihům, připomíná i úvodní stať (*Bohemistika z evropského pohledu. Mé setkání s dílem Karla Krejčího*), již napsal **Vladimír Svatoň**. S Krejčího osudy zároveň příznačně poskytuje i přehled historických proměn slavistiky ve 20. století. Potvrzuje mimoděk přátelské pozorování ze vzpomínek Vladimíra Forsta (*Úlomky života*) o nobilese a ironii jako základních Krejčího přístupech k literárním i životním jevům. Ukazuje pozitivistické kořeny jeho myšlení v domácím a evropském kontextu. „Karel Krejčí podržel mnoho zásad pozitivistické vědy, ale na rozdíl od velké části jejích představitelů byl múzicky otevřen rozmanitým podnětům. Z pozitivismu převzal svou plodnou, ba obdivuhodnou

potřebu vyčerpat všechny aspekty tématu [...]“ (s. 25). Za nejzávažnější pak Svatoň považuje Krejčího zjištění, že „dějiny nelze vylíčit jako sled po sobě jsoucích literárních směrů“. „Představa o pluralitě kulturních kontextů v tomtéž čase umožňuje, aby literární dění bylo vyloženo v jeho dramatickém napětí, zásadní střety a polemiky nemohou být spojovány pouze s počátkem či koncem literárních směrů. Nezbytné kompoziční členění materiálu v historickém podání se tak stává plynulejší a logičtější. Táž myšlenka umožnila Krejčímu další podstatný krok – analýzu proměnlivosti a relativity pojmů v perspektivě různých kontextů [...]“ (s. 28).

Smysl pro dynamiku a proměnlivost literárněhistorických jevů může být dokládána na četných studiích (zvláště z šedesátých a sedmdesátých let), jež oživuje právě vydaný soubor, např. Antiromantická poéma u Slovanů, Satira a groteska, Některé nedořešené otázky kolem RKZ, Božena Němcová a světová literatura nebo Vznikání a život literárních termínů, kde v závěru čteme: „Paušalizování vedlo by na scestí. Snahy po zjednodušení, upřesnění a pokud možno nejširším zevšeobecnění hlavních literárních termínů mají nesmírnou praktickou důležitost a je nezbytno v nich pokračovat, aby literární vědci různých národů a generací si vůbec rozuměli. Nemenší důležitost mají však podrobná, objektivně zaměřená bádání morfologická a sémantická, opřená o podrobnou a spolehlivou dokumentaci, která jsou důležitým přínosem k poznání literárního procesu i sama o sobě, zároveň pak mohou zpevnit základnu rozumně unifikujícího úsilí praktického“ (s. 423).

Píše Michal Kosák, 24. 9.

Deset let od uveřejnění knihy o rabbi Richardu Federovi (G plus G, 2004) vydala **Zuzana Peterová** další svazek věnovaný významné rabínské osobnosti 20. století – titul **Rabín Gustav Sicher. Život, dokumenty, vzpomínky** (Sefer 2014). Podoba knihy, ale i podíl dalších autorů a pořadatelů vyžadují upřesňující informaci o obsahu. Knihu otevírá fundovaná biografická studie Daniela Polakoviče (s. 9–16) seznamující stručně s osudy G. Sichera (1880–1960): s rodinným zázemím, dětstvím a gymnaziálními studii v Klatovech, vídeňským školením na rabínském semináři a pražským studiem filosofie, s jeho učiteli (Adolfem Schwarzem ve Vídni a T. G. Masarykem v Praze), rabínskými působišti (hlavně v Náchodě, na Královských Vinohradech, za války v Jeruzalémě a po r. 1947 v Praze), s jeho překladatelskou činností (převod Pěti knih Mojžíšových do češtiny) i sionistickými aktivitami. Následuje rozsáhlá obrazová příloha (s. 18–74), již s D. Polakovičem sestavil nedávno zesnulý Tomáš Pěkný (1943–2013), který byl i iniciátorem vzniku těchto prvních dvou oddílů: zde jsou vedle Sicherových podobenek a snímků míst spjatých s jeho osobou reprodukovány objeveně i ukázky z jeho korespondence (např. s Viktorem Vohryzkem, Martinem Buberem či Sigmundem Freudem) nebo dokumenty z jeho působení v emigraci.

Druhou polovinu svazku (s. 76–141) pak tvoří antologie vzpomínkových textů, kterou teprve připravila Z. Peterová. Tyto texty, řazené v knize chronologicky podle toho, k jaké době v životě G. Sichera se vztahují, vznikly, jak uvádí poznámka (s. 142), na základě rozhovorů a korespondence, jež vedla autorka v letech 2007–2009. Autoři vzpomínek jsou zde uvedeni pouze prvními jmény (např. v podobě: „podle Imreho vzpomínky, 1947“). V těchto memorátech se s osobou G. Sichera pojí rysy jako laskavost, lidskost, humor a moudrost, silně pak rezonuje Sicherovo zraňující dilema, zda má v čase ohrožení zůstat se svou obcí, později pak trauma z toho, že tak neučinil. Něco přes dvacet textů zachycuje vzpomínky na léta 1937–1959, jež byly tedy zaznamenány přinejmenším s více jak čtyřicetiletým odstupem. Nelze se pak divit, že se v nich obraz osobnosti G. Sichera značně zužuje a že mají i proto omezenou poznávací hodnotu, sniženou i částečnou anonymizací

vzpomínajících. Přínos těchto textů je ještě k tomu zásadně oslaben tím, že předkládané texty nejsou přímo zaznamenanými vzpomínkami, ale adaptací-převyprávěním, nivelizujícím zřejmě i styl jednotlivých vzpomínek, a to až do té míry, že tři osoby ve vzpomínkách nezávisle na sobě přejí G. Sicherovi zcela totožnými slovy, aby „obec znovu postavil na nohy“ (s. 116, 118, 119).

Tento nový spis není přitom prvním pokusem o připomínku Gustava Sicheho, za zmínku stojí snad sborník *Jewish Studies. Essays in Honour of the Very Reverend Dr. Gustav Sicher, Chief Rabbi of Prague* z roku 1955, vydaný péčí Rudolfa Iltise, v němž je publikována např. krátká práce Miloše Biče o Sicherových biblických převodech, především však je třeba připomenout antologii Sicherových textů *Volte život* (Praha 1975), kterou uspořádal opět R. Iltis. Ta obsahuje ovšem bohužel jen texty poválečné, tištěné většinou ve *Věstníku Židovských náboženských obcí v Československu*. Tím se prozrazuje i manko, které mohlo být v knize Z. Peterové alespoň částečně srovnáno. Knižně nepublikované totiž zůstávají např. texty, které psal Sicher před válkou do sionisticky zaměřených *Židovských zpráv* nebo do *Židovského kalendáře*, ale i do Českého slova, *Času ad. V Židovských zprávách* je mnoho textů, v nichž se věnoval sionismu, ale i významu jednotlivých svátků či funkci rabína, dále též aktuálnímu politickému dění, sionistickým kongresům, jednotlivým publikacím či osobnostem, jako byl T. Herzl, T. G. Masaryk nebo J. A. Komenský – tomu věnoval i svou doktorskou práci. Až se zas tedy bude dít další „pokus o připomenutí osobnosti G. Sicheho“, je myslím konečně na řadě jeho vlastní dílo.

Píše Jiří Flaišman, 1. 10.

V graficky zbytečně překombinované obálce vyšel letos v létě první svazek nově založené edice AAB (Angloameričtí básníci), jíž nakladatelství Argo vytváří paralelní řadu ke své veleúspěšné edici prózy AAA. Petr Onufer, který novou edici řídí, nemohl zvolit pro pilotní svazek dvě pádňější jména než ta, která se sešla v této publikaci: **Thomas Stearns Eliot** a **Martin Hilský**. Pionýrský svazek AAB přináší totiž básnickou skladku **Čtyři kvartety**, Eliotovo dílo u nás dosud samostatně knižně nevydané, a to navíc v dosud nepublikovaném překladu – M. Hilský ho rozpracoval sice již na počátku devadesátých let, dokončil jej však až loni.

Eliotův cyklus o čtyřikrát pěti částech vznikl v letech 1935–1942 (poprvé vyšel v roce 1943 v USA) a představuje poněkud jiného básníka než Pustá země (1922), která již povýšením fragmentárnosti na formový princip a pevným zakořeněním intertextových pasáží do těla básně předznamenává hlavní téma skladby, nervozitu a pocit nicoty moderního člověka. Básník Čtyř kvartetů usiluje naopak pevným sevřením textu s pomocí hudební kompozice zmocnit se rozlohy času (jak v jeho kontinuálním plynutí, tak v jeho cyklické dimenzi) a obrácením se k transcendentnu ukotvit svoji pozici ve světě. Ze skladby bychom mohli citovat řadu míst, kde se toto autorovo usilování vyjadřuje explicitě: „Lidská zvědavost zkoumá minulost a budoucnost / a lpí na těchto dimenzích. Pochopit ale / ten bod, v němž se bezčasovost protíná / s časem, to je práce pro světce –“ (s. 39). – Tento základní rozměr skladby Martin Hilský v poznámce překladatele (s. 55–58) sice ve stručnosti, avšak pregnantně formuluje, aniž by se pouštěl na detailnější rovině do interpretací dílčích prvků Eliotovy skladby (opřít by se mohl nejen o bohatou literaturu zahraniční, ale i o svůj výklad ke Čtyřem kvartetům, například z knihy *Modernisté* /Praha: Torst, 1995, s. 88–94/). Srovnání Hilského poznámky právě s touto jeho studií ukazuje, že překladatel zamýšlel čtenáře Čtyř kvartetů upozornit především na samu podstatu skladby – a dodat mu toliko základní informace. Toto „soustředění se na vrchol“ neumožnilo při koncipování svazku vytvořit prostor pro tradiční vysvětlivkový aparát, který bychom očekávali, a to i přesto, že funkce vysvětlivek budovaných dnešním

vydavatelem by byla evidentně odlišná od autorského komentáře k Pusté zemi. Na druhou stranu je jistě dobře možné, že se překladatel a pořadatel edice rozhodli tímto svým přístupem pošouchnout čtenáře k tomu, aby si např. překlady mott ke skladbě ze Zlomků předsokratovských myslitelů, která jsou ponechána v originálním znění, šel dohledat sám.

Zveřejnění Hilského Čtyř kvartetů by mohlo být i dobrým námětem pro specialisty na umění překladu, aby svými komparatistickými nástroji podrobili nový převod kritice i ve světle předcházejících přebásnění téhož díla. Dosud jediným kompletním zveřejněným překladem zůstal ten pořízený Jiřím Valjou (in T. S. E.: Pustina a jiné básně. Praha: Odeon, 1967, s. 114–148). Hilský s Valjou nezůstávají sami, neboť Čtyři kvartety byly přeloženy také Libuší Vokrovou, avšak její překlad (dokončený v osmdesátých letech) bohužel dosud nevyšel. Vokrová již za války v Anglii přeložila a v Londýně knižně vydala dva z kvartetů, první pod názvem Tam domov máš (East Coker) roku 1942 v edici Evergreen a druhý pod názvem Nyní a v Anglii (Little Gidding) dokonce v zrcadlovém překladu přímo u Eliota v nakladatelství Faber and Faber (1944). V roce 2002 pak vyšel jeden z kvartetů (Burnt Norton) ve výboru z Eliotovy poezie, který uspořádal a přeložil Zdeněk Hron (in T. S. E.: Zpustlá země. Praha: BB art, s. 87–98). Materiálu pro srovnávací studii je tedy dostatek, i když Vokrové (sice později značně přepracovaný) překlad skladby nebude asi rovnocenným soupeřem ostatním: již za války spočinul Karel Brušák v recenzi v Kulturním zápisníku (roč. 1, 1941–1942, č. 8–9, leden–únor 1942, s. 120–123) s úžasem nad „odzbrojující naivitou nebo vypočítavým šibalstvím překladatelky“ a bez skrupulí označil překlad za neobratný, špatný a zbytečný. – K tomuto tématu tedy jedna drobná, čistě subjektivní poznámka z pozorování Hilského a Valjova překladu, a to s vědomím toho, že je na hranici srovnávání nesrovnatelného: kdybychom si ke komparaci vzali například překlad z 19. století z doby májové a jiný překlad z desátých let století dvacátého – jaký bychom našli markantní rozdíl! V porovnání s tím je zarážející, jak sourodě vedle sebe působí překlad Eliota z 60. let a ten pořízený dnes. Je na odbornících, aby prokázali, zda a jaký hmatatelný přínos nový převod znamená či zda jej vlastně nepotřebujeme.

Napsal a přeložil Jan Münzer, 8. 10.

*S Haškovými Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války (1921–23) se česká kritika a literární historie vyrovnávala nelehko, rozporuplně i v polemikách. Tématem a významným impulsem pro domácí diskuse se stal značný ohlas překladu tohoto románu do němčiny (od Grete Reinerové, Adolf Synek 1926; viz česko-německé **echo** Zuzany Jürgens o novém překladu Švejka). Překladatel a kritik **Jan Münzer** (1898–1950) vybral, přeložil a úvodem opatřil často dobově citované i méně známé hlasy německé kritiky a publicistiky z let 1926–27. Článek Švejk v Německu (Přítomnost 5, 1928, č. 8, 1. 3., s. 119–121) dokumentuje různorodé možnosti interpretace Haškova románu a především jeho ústřední postavy, čtení literární i neliterární, a to – podobně jako v Čechách – v závislosti na proměnách společenské situace i na politické orientaci autorů. Některé z opakujících se motivů byly převzaty z českého prostředí, kde vesměs kladné zahraniční hlasy vyvolávaly nový, proměněný a stále polemický zájem o Švejka. – Münzerův příspěvek lze číst jako doplněk **Čtení o Jaroslavu Haškovi**, výběru textů z let 1919–1948, který právě vyšel jako třetí svazek edice Antologie.*

lm

Švejk v Německu

Německý překlad Haškova Švejka má svou historii. Když Haškův nakladatel po Švejkově úspěchu v jeho domovině pojal úmysl vydat jej německy, nastala mu krušná pouť za překladatelem. Za krátký čas nebylo v Praze obou řečí, české i německé, znalého literáta, jehož by nakladatel nebyl požádal o provedení překladu. Není bez zajímavosti, že tlumočnické poslání Židů mezi českou a německou kulturou projevilo se i v tomto případě: většina literátů, již pro překlad přišli v úvahu a jež nakladatel také vyhledal, byli Židé. Ale právě tato okolnost nebyla věci na prospěch, neboť mnozí z těchto překladatelů, ač byli především kvalifikovaní, odmítli, jak myslím, z odporu proti přílišné lidovosti Haškovy mluvy, jež se přičila jejich vystupňovanému estetickému citění.

Druzí pak projeví sice ochotu knihu přeložiti, vyžádali si však některé změny a delší lhůtu než kvapící nakladatel chtěl povolit. Tak se stalo, že se překlad na škodu věci samé dostal do rukou méně povolanych.

Toto bylo nutno předeslati, aby si čtenář uvědomil, jak silný asi byl v Německu dojem z Haškovy knihy, dosáhla-li za nevalně příznivých okolností tak značného úspěchu. K nim nutno pak přičísti ještě jednu, již mnohý považoval před uskutečněním německého vydání za nejzávažnější: protirakouskou a protiněmeckou tendenci Švejka. Nikdo nevěřil, že by se sebesvobodomyšlnější Němec dovedl přes ni přenést, každý očekával, že německá literární kritika i obecnost budou proti Švejkovi protestovat. Tito pesimisté zapomněli dvojí: předně, že Švejk jako součástka bývalé rakouské armády a odhalitel její pravé tváře musil se setkat se zájmem právě tam, kde se věřilo, že světová válka byla Německem prohrána alespoň částečně vinou Rakouska; za druhé, že Švejk, ať je jeho literární hodnota jakákoliv, je kniha ohromně zajímavá, kniha s neobyčejně bohatým dějem a neobyčejně zábavně psaná. Švejk je humoristický román a stanovisko k němu je různé podle toho, klade-li se důraz na slovo „humoristický“, či na slovo „román“. Ale ať je kompozice Švejka jakožto románu sebevradnější, nepopíratelnou skutečností zůstává, že Hašek v něm vytvořil lidský a lidový typ, což je více než dost, aby v jeho díle byl spatřován umělecký výkon. Toto stanovisko zaujímá také veskrze ona část německé literární kritiky, jež Švejka přivítala příznivě:

K. Tucholsky ve Weltbühne

Nenalezl jsem v celé literatuře protějšku k této knize... Pan Švejk je hloupě vychytralý, maličký, zcela lhostejný ke všemu, co se s ním děje, ale pln zájmu o všechno, co se děje kolem něho. Kde u jiného nastupuje patos, tam pomrkává s dobrosrdečnou rozvážností, a člověk se leckdy při tak dokonalé bezstarostnosti táže, nežertuje-li. Nikoliv, je mu pouze lehký u srdce. Tohoto Švejka postavil tedy autor do světové války, a tu se stane, že malý Čecháček přelstí celou rakouskou monarchii, což není tak těžké –, a víc: že ji ovládne, že se jí s nejnevinější tváří posmívá a že všechno ztrácí svůj význam před tímto idiotsky vychytralým chlapíkem, vítězství, porážka, čest, sláva, generál i ošetřovatelka. Rozmluvy pana vojáka jsou vesměs prováty hravým blbnutím, při každém obratu

přepadají jej vzpomínky na jeho ulici a jde-li do tuhého, začne svému užaslému partneru předkládat historky... Úplnou zvláštností této knihy je její humor, jenž je půvabnou směsí lahvového piva a likéru. Nejen Švejk je blbý, stejně blbý je i malý svět, jenž tu je stavěn před naše oči: pokroucený, zkřivený a kosý a příšerně pravdivý. Mezi řádky kvasí výsměšek a tak nenávislné opovržení Rakouskem, militarismem, válkou a celou militaristickou parádou, že by autor, kdyby Ludendorff nebyl upláchl do Švédska, byl musil dosáhnout věku Metuzalemova, aby mohl všechno odsedět... A jen tak mimochodem vypravují Švejkovi soudruzi své osudy, jež jsou ve své nesmyslnosti, mučivosti a šílenosti nejkrvavější satirou na císařské Rakousko, již jsem kdy viděl. Především proto, že s celou tou motanicí se nedělá rámus. Bláznovství zůstává tu podkladem všeho ostatního... Švejk je malý člověk, jenž se dostane do ohromného dění světové války, jak se tam většina lidí dostává, bez viny, nevědomky a nečekaně, bez vlastního přičinění. Najednou je tam, a ostatní střílejí. A nyní postaví se tato hromádka neštěstí proti velmocem země a říká, potutelně pomrkávajíc – a špatně oholena, tichým hlasem pravdu... Zatímco onen polní kurát Katz je naplněn pouze alkoholem, žije Švejk jasně a rozvážně, jakýsi Vilém Tell na moři militarismu, poslední naděje rozumných. Odtud jeho ohromná popularita, odtud naše radost a odtud knockautování představení: jejich napřímená důstojnost se hrouť před tímto malým tlustým chlapíkem. Je vždycky krásné, je-li slabší silnější... Švejk pohlíží na všechno přívětivě, jeden zástupce militarismu znamená pro něho totéž co druhý, a v tom se k němu bezvýhradně připojujeme. Ale Švejk dělá něco, co není každému dáno: usmívá se přívětivě, je ještě o něco vychytralejší než ostatní a nepojímá nic vážně. A to je nejchytrější ze všeho, co může udělat... Švejk je na půl milimetru vzdálen nesmrtelnosti. Je příliš lokální. Cítí česky, což je přednost – ale cítí jen česky, což je nedostatek. V předmluvě plýtvá překladatelka poněkud silnými slovy a říká, co by měl říkat čtenář: Český Cervantes... a podobné věci. Známe přece úsilí malých států; Maďarsko sestává přece jen z „nejproslavenějších“ umělců – a když opustili hranici země, není to ani z poloviny tak zlé. Hašek je veliký satirik – měl jen smůlu, že básnil v české řeči, z níž teprve musil být vydobyt, což je trpké. Kdyby byl psal anglicky, byl by tento muž získal světovou slávu. Nejen proto, že by mu miliony automaticky rozuměly – ale proto, že miliony cítí stejným způsobem jako on. Švejkovy city jsou univerzálně komické – jejich vyjádření sotva. A vysvětliti něco takového nelze. Švejk je o rozhodující

odstín příliš provinciální... Nakladatel chystá ještě dva díly a já se těším, že je ještě neznám, že mne ještě očekává požitek z jejich četby. Doufejme, že budou sytější přeloženy... a že se změní úprava.

Willy Haas v Die literarische Welt

V nespočetných exemplářích rozšířena mezi Čechy, stala se tato nádherná, silná, geniálně zřeným a vyposlouchaným životem k prasknutí a kvasivé beztvárnosti naplněná kniha dnes téměř humoristickým národním eposem mladé sousední republiky, tato povídka o blbém a dobrosrdečném, mazaném a smolařském důstojnickém sluhovi Švejkovi, jehož postava šíří kolem sebe téměř září české lidové písně... Haškova nejvlastnější genialita spočívá v jeho spravedlivosti srdce, jež se vůbec nestydí za zřejmý a otevřený rozpor se spravedlností hlavy. Miluje lid až k opojení. Toto opojení (jemuž často napomáhal alkoholem) je, co ho často přes dojetí, sentimentálnost a cholerické výbuchy opilce vyzdvihlo k tak geniálnímu jasnovidectví, že udivení zmlkáme. Nikdy snad ještě nebyl tajemný pojem „lid“ formulován tak přesně. Nejde tu o třídu, proletariát, sedláky či maloměšťáky či spodinu: je to prostě „lid“, jenž tu mluví, ve zcela jiném světě, zcela cizí mluvou srdce, s jinými myšlenkovými pochody, jiným právním citem, jinou zvědavostí i zvidavostí, jiným chápáním důležitého i nedůležitého; se zprávami i pověstmi, jež se bez telegrafu a telefonu – těch není v lidu – rozšiřují zcela jinou pohádkovou rychlostí... Švejkův život je boj na ústupu s nejkomičtějšími epizodami. Ale hned se pozná, že neztrácí dech. „Páni“, s nimiž má co dělat, nejsou jistě chytřejší než on. Většinou plácají ve stavu úplné opilosti. A jsou-li střízliví, mluví ještě idiotštěji než v opojení... Švejk je jejich osudem. Stále znovu se namáhají, aby ho setřáslí. Švejk však se objevuje stále znovu... Je silnější než oni, poněvadž nikdy a ničím nemůže být oslaben, poněvadž stále znovu vystupuje osvěžen z půdy svého podzemního lidového světa jako z propadliště na povrch. Je to Sancho Panza bez Dona Quijota: aktivní Sancho Panza, jenž se svým účelným, opatrným a úzkostlivým způsobem probouje světem. Je svému pánu, regimentu, poctivě a věrně oddán; ale znamená vždy jeho neštěstí...

Hans Reimann, Stachelschwein

Švejka, tento clown boží, Sancho Panza a Don Quijote v jedné osobě, stojí na výši Rabelaisově, Shakespeareově, Grimmelshausenově... Lid polykal jeho knížky. Řádní knihkupci považovali za zhola nemožné zabývat se Haškem. Hašek byl méněcenný. Diskreditoval Čechy. Byl nepohodlný a ošupačelý. Byl štváč. Byl defétista. A ti, kteří se potají kochali četbou Haška, styděli se za to, měli příliš úzký obzor, než aby zpívali chvalozpěvy. Nebyl pomazán. Nebyl z vyšších míst schválen. Nebyl poeta laureatus. (Při tom zapomínají ti volové, že všechno to je jen otázkou odstupu. Srovnajte stanovisko Němců k Shawovi se stanoviskem Angličanů k němu!...) U Haška člověk neví, má-li rvát smíchem či lítostí. Je to básník nepopsatelného formátu.

Deutsche Zukunft

Tři spisovatelé zobrazili podstatu války nepřekonatelným způsobem: Henri Barbusse ve svém Ohni, Leonhard Frank ve své knize Člověk je dobrý... K těmto dvěma knihám, jež dnes zná každý přítel míru, přistupuje třetí, jež je jim úplně rovnocenná: Dobrodružství dobrého vojáka Švejka ve světové válce jmenuje se dílo, jehož autorem je příliš brzy zemřevší Čech Jaroslav Hašek (v originálu psáno důsledně Hacek).

Die Welt am Abend, Berlín

Hašek vytvořil snad typ, jenž bude žít v světové literatuře jako Sancho Panza, Oblomov nebo Leporello. Kniha líčí obdivuhodného hlupáka, jenž je však všemi mastmi mazaný, prohnaný filuta, jehož prostoduchost je tak nekonečná, že mu z ní vzniká prospěch a že mu pomáhá ze všech situací. Tento typ nebyl ještě nikde líčen. Byl přítomen v životě, v literatuře ještě nebyl. Hašek jej líčí s láskou a zalíbením básníka, dělá z blbce mučedníka bez patosu – s neobyčejně silným humorem, leptavým posměškem, skvělým nadáním pozorovatelským... Vidíme typ, ale v pozadí celý svět. Ohýbáme se smíchem, ale snad svědčí o neobyčejném básnickém nadání právě to, že někdo pronesl se smíchem tuto nejhroznější obžalobu. Tato kniha je klasická...

Leipziger Neueste Nachrichten

Přes všechno lokální zabarvení... jde tu o všelidsky hodnotnou knihu, za jejímiž slovy je cosi nevyslovitelného... Tato groteskní kronika války bude svého času zajisté náležet světové literatuře.

Vossische Zeitung

Tento román je v nejkrásnějším smyslu slova biblí chudých. Přináší sbírku nepřekonatelných obrázků z dějin velké katastrofy křesťanského světa k poučení nízkých vrstev o mravech a zvyklostech lidstva za světové války let 1914–1918. To lze již dnes čísti v každé slušné encyklopedii na rok 1927.

Literarische Rundschau, Berlín

Švejek je řadový voják Evropy od roku 1914 do roku 1918. Je to kniha bez erotiky. Kniha o utrpení mužů ve válce... Švejek je na pochodu. Je na cestě, aby se stal lidovou knihou. Většího nic není.

Berliner Börsen-Courier

Překladatelka nazývá v předmluvě humoristu Haška... českým Cervantesem. Německý čtenář, jenž vezme tuto knihu do ruky a začne svědomitě předmluvou, bude to patrně ze začátku pokládat za mírnou vlasteneckou nadsázku. Ale již na prvních stránkách knihy sezná, že zde mu je předkládáno něco zcela neobyčejného: onen vzácný druh humoru, jenž je prostoduchý i hlubokomyslný zároveň.

Frankfurter Zeitung

Hlupák Švejek odhaluje heroickou dobu jakožto nebetyčnou hromadu hloupostí, jež ani na něho nestačí. Proti zdravému lidskému rozumu notorického blbce neobstojí velkolepá budova, již vytýčili historici, učenci, politikové, císařové, králové, prezidenti, průmyslníci a básníci... Dobrý voják Švejek je již v takovém stupni hloupý, že se stává moudrým. Je ještě něco hloupějšího než hloupost: to je bláhovost. Světová válka byla jednou z nich. Švejek to dokazuje.

Literarische Rundschau

Co znamenají všechny paměti a dokumenty, které jsou přece všechny subjektivně neúplny a objektivně podvodny, proti prostým zážitkům infanteristy Švejka. Zde se podařilo něco, co se v této poctivosti, pronikavosti a hloubce podaří zřídka častěji než jednou dvakrát za jedno století... Dovídáme se tu znovu, že v úřednách a vojenských nemocnicích císařského Rakouska se děly ještě daleko horší věci než u nás... Švejk není tendenčním dílem; vítáme jej jako geniální umělecký výkon...

Vossische Zeitung

Němci z říše neměli před válkou o skutečném stavu Rakouska a hlavně složení a schopnosti rakouské armády ani tušení. Armáda platila v Německu za paladium říšské ideje rakouské... A na tom spočívala velká politika německé říše. Haškova kniha vypráví o rakouské armádě více než všechna díla členů generálního štábu dohromady. Neboť z ní poznáváme složení a ducha valné části c. a k. armády, totiž českých pluků... Národnosti podunajské říše žily vědomě ve stále silnějším odporu proti německu. O tom se vědělo v anglických redakcích, v Rusku a Americe více než v Německu. Kdybychom byli miliony Švejků z Čech, Moravy, Haliče, Ukrajiny, Chorvatska, Slavonska atd. za války správně poznali, byli bychom nahlédli, že válku nelze vésti dále. Dobrý voják Švejk vysvětluje nyní Němcům z říše poměry v rakousko-uherské armádě nejskvělejším způsobem. Ovšem příliš pozdě!

Tagespost, Linec

Tuto knihu může čísti jen člověk, jenž je schopen pozorovati průběh světové války ve velkém i malém z hlediska, řekněme, nepřátelského. Člověk, jenž pod tlakem válečných poměrů nekonečně trpěl a jenž pro svůj světový názor, ne pro své smýšlení politické, vnímal ideu světové války se zadržovaným vztekem. Proto jevil se mu všechno dění světové války jako jedna velká korupce. Všechna trpkost proměnila se v této knize v palčivou nepřekonatelnou satiru. Čeští literáti nazývají Haška českým Cervantesem; odvážné srovnání, jež tato kniha z části ospravedlňuje. Kdo ji chce čísti, musí zapomenouti žalobce nad

básníkem. Především však musí se vyznačovatí onou duševní a mravní nepředpojatostí, jež si váží uměleckého díla i v takových výkonech, jejichž tendence se příčí jejich světovému názoru. Pro mládež se tato kniha nehodí.

Píše Michael Špirit, 15. 10.

Echo z 2. ledna 2013 pojednalo o odborné a morální způsobilosti literárního historika spjatého s komunistickým režimem 1948–1989 a o jeho nobilitaci ve vydavatelské řadě, jež v Čechách jako jediná od roku 1997 přináší literární texty od počátků domácího písemnictví do současnosti. Devatenácté číslo časopisu pro mezioborová bohemistická studia Slovo a smysl pak přineslo v září 2013 **recenzi** Blahynkovy edice básnických sbírek Vítězslava Nezvala pro Českou knižnici (první dva svazky 2011 a 2012), v níž jsem se mj. pozastavil nad tím, že editor představuje Nezvalovu poezii kontradiktorně oproti interpretacím, které desítky let sám šířil, a nijak tento rozpor nyní nereflektuje. Recenze byla v polemické **reakci** ve Slově a smyslu č. 21 ze září 2014 vyložena jako text, v němž se na Blahynku vznáší nárok „sebekritiky“, což je prý požadavek, který je v rozporu s žánrem edičního komentáře. Navodil se tak dojem, jako kdyby šlo o volání po praxi vlastní totalitním režimům, které měly veřejnou sebedehonestaci, určenou k zastrahování obyvatelstva, ve svém rejstříku jako jednu z laskavějších metod ovládnutí společnosti. Na přípis jsem replikoval v témže čísle Slova a smyslu a názory tam vyslovené zde nabízím v redukované podobě.

Srovnávat mezi režimy (prokazatelně) diktátorskými a (v zásadě) svobodnými je ošidné. Kritici poměrů v polistopadové parlamentní demokracii mohou být podezříváni z nostalgie po totalitních časech a ti, kdo zdůrazňují, že společenské pořádky po roce 1989 jsou nejsvobodnější během předchozího půlstoletí, se zas vystavují výtkám z nemyslivé loajality k neomalenému, buranskému způsobu vládnutí polistopadových koalic a k čím dál více zkorumpovaným státním správám. Obojí je nevěcné: ten, kdo upozorňuje na deficity polistopadových pořádků, není kvůli tomu automaticky stoupencem hodnot husákovské normalizace, stejně jako člověk, oceňující v první řadě nenaoktrojovanost chování ze strany postkomunistického státu, zas není okamžitě zaslepeným vyznavačem některé ze stranických ideologií (či nějak vyznávaných soustav názorů mimo politické strany), které se u nás po roce 1990 dosud vystřídaly.

Nad určitými kategoriemi je ovšem nezbytné se v pokusu o dialog shodnout. Pokud se například při srovnávání společenskovedních jevů před rokem 1990 a po něm nelze sejít na tom, že rozdíl mezi před- a polistopadovým režimem je zásadní, nemá smysl dál diskutovat. Život byl a je těžký před i po zhroucení totalitního státu, ale jakékoli argumentační srovnávání je případné jen při vědomí oné fundamentální odlišnosti. To neznamena představu pohádkového zla a dobra, ale prostě vědomí základního strukturního rozdílu. Pro věc „sebekritiky“ z toho doufejme vyplývá následující: Totalitní propaganda omezila obsah pojmu ve veřejném, kontrolovaném prostoru na sebereflexi toliko fingovanou (podobně jako zploštila smysl slov „bratrský“, „pionýr“, „pokrok“, „soudruh“ apod.). Pokud výraz použijeme *dnes* v tomto významovém zúžení, vážeme ho na mocensky řízené společenství, jehož centrum bylo opřeno o policii, justici a armádu, namířené proti vlastnímu obyvatelstvu, a jehož součástí, od širších celků až po jednotlivá pracoviště, postupovaly analogicky. Jedinec tu kromě jiných věcí především nemohl sám rozhodovat o své životní cestě a policie a její extenze v nejrůznějších státních, resp. stranických administrativách měly účinné prostředky k tomu, aby slabých lidských stránek zajatých občanů využívaly. Lidem, kteří něco uměli, znemožnili působit v jejich oboru. Pokud se ti ke své oblíbené činnosti chtěli vrátit, byli donuceni k veřejnému prohlášení, v němž zalitovali některého z dosavadních činů a přislíbili loajalitu stávajícímu establishmentu. Nejde ani tak o to, zda obojí působilo věrohodně, nýbrž o to, že publikum bylo svědkem jedincova ponížení a zároveň adresátem výstrahy: „Hádej, holoubku, kdo je příště na řadě!“ Režim pak zostuzeným lidem v omezené míře dotýčnou práci dělat dovolil, ale nadále je držel pod krkem a sílu stisku volil podle toho, jak se žaludky těch nebožáků vzpouzely nebo jak ochotně či rezignovaně nové podmínky akceptovaly. Ostatní s hrůzou přihlíželi nebo klopili zraky, a všichni si dávali dobrý pozor.

Význam slov vláčených propagandou byl sice zdiskreditován, ale to neznamena, že nešťastné výrazy jsou „vyřízeny“ jednou provždy. Neexistence centrálně a násilně řízených hesel a modů chování je naopak možností pro to, aby se mezi obsahem slov začalo znovu smysluplně diferencovat. Použije-li dnes někdo termín s významem, který je vázán na souvislosti specificky uplatňovaného označovacího procesu, a nutnost „přeznačení“ přitom nijak nezmíní, mate pojmy,

způsobuje nedorozumění: vede mimoběžnou řeč. Říká-li se v poslední větě recenze, co Blahynka mohl nebo měl udělat, aby se jeho nezvalovská edice stala důvěryhodnou, pak se tím od něj nežadá, aby se dotyčný od své předchozí práce naoko distancoval (jak to vyžaduje žánr sebekritiky strojené), ale naopak se vyslovuje zklamání, že se tento nešťastník ke svým desítky let trvajícím vlastním výzkumům věcně nezná, a už vůbec se po něm nechce, aby něco do budoucna sliboval. Z podstaty daných časoprostorových souřadnic (ČR v roce 2013) a společensko-funkční bezvýznamnosti recenzentovy je snad zřejmé, že autor kritiky nereprezentuje žádný represivní úřad, který by měl vliv na to, co pan Blahynka bude či nebude moci dělat, a nezastupuje žádný „politický zájem“, který mu oponent připisuje. Vydání nezvalovské edice, recenzi i polemickou repliku umožnilo prostředí, kde o veřejných projevech od přelomu let 1989/1990 rozhodují nakladatelé, editoři a redaktoři nebo tělesa, která tito jednotlivci dobrovolně vytvořili. Neřídí je žádné mimoliterární „ústředí“ a kromě standardních omezujících podmínek, jako jsou termíny uzávěrek, každodenní rutina a možné chyby z ní plynoucí či nedostatek peněz, se rozvíjejí – zatím – ve svobodném ovzduší.

Každý, kdo by dnes požadoval po někom sebekritiku v tomto limitujícím smyslu, by vyvíjel zhora pošetilou činnost. Kamuflovaná sebekritika je v demokratickém zřízení dokonale suspektní, zbytečná. (Což přirozeně neznamená, že zmizely lidské vlastnosti jako patolízalství, oportunistus, zákeřnost, pokrytectví apod.) Je to akt, který je spjat s nesvobodným režimem a který se zánikem totalitního zřízení svou pervertovanou oprávněnost ztrácí. Jediným účelem odvozené sebekritiky je ponížít a zastrašit, a pak nechat dotyčného dělat v zásadě to, co dělal vždycky. Nešlo o to, aby si pan Blahynka formálně posypal hlavu popelem a pak dál pokračoval v tom, co umí. Je to přesně obráceně: Blahynka ve věci Nezvala náhle „otočil“ a závěr recenze se jen ptal po důvodech obrácení tohoto povedeného Ferdyše Pištory.

Přejdeme k žánru vydavatelského komentáře. Jestliže se editor rozhodl zařadit pojednání o nezvalovských interpretacích do svého doprovodného aparátu (což „povinně“ činit nemusel a jeho komentáři by to žánrově spíše prospělo), znamenalo to, že bude muset ctít určité obecné literárněhistorické postupy, standardní metodologii, anebo že

bude formulovat nový způsob zacházení s literaturou předmětu. Ani jedno ale pan Blahynka neudělal, a protože svůj komentář v tomto ohledu koncipoval v diametrální odlišnosti od všeho, co o Nezvalovi třicátých let napsal, vyvstává tu proto otázka, co vlastně „platí“: několik desetiletí jeho zabývání se Nezvačem, nebo tato aktuální edice? Je-li překonáno to první, mělo by se to v přítomné práci nějak vysvětlit a zdůvodnit. (Klást si otázku, zda platnost postrádá pojetí, které Blahynka aktuálně vypracoval pro Českou knihovnici, je sice zábavné, ale snad zbytečné, tak podvrtná komika součástí vědecké poetiky tohoto badatele nikdy nebyla.)

Ediční komentář není literárněvědným žánrem s taxativním vymezením. Je ale stejně „volným“ (nebo viděno optikou z druhé strany: „striktním“) druhem pojednání jako studie, recenze, přehledový článek apod. Má svá specifika, tak jako je mají jmenované žánry, ale „věcnost“ jím není, neboť ta je inherentní všem odborným stylům. Domnívám se, že za vzývanou „věcností“ se zde skrývá volání po tzv. nehodnotícím přístupu. Je v tom dvojí úskalí: (a) hodnotíme vždycky, už jen tím, jaká fakta registrujeme (neboť nikdy nelze registrovat všechna), přímé vyslovení soudu je jen jedna z mnoha faset hodnocení, (b) podstata edičního komentáře netkví v evidenci literárněhistorických a textologických skutečností, nýbrž v jejich *výběru a uspořádání vzhledem k vydávanému textu a charakteru edice*.

Tvrdil-li pan Blahynka dlouhá desetiletí, že třeba Nezvalovo surrealistické období je zanedbatelným tvůrčím intermezzem, očekával bych, že ve shrnující komentované edici děl z básníkovy surrealistického období bude toto pojetí zastávat rovněž. Pokud najednou vystoupí s koncepcí radikálně odlišnou, je normální ptát se po důvodech, které editora k přehodnocení stanoviska vedly, a to přesně v duchu té věcnosti, která se pro žánr edičního komentáře reklamuje. Na Blahynkovi se neřádá, aby něco předstíral, ale aby předložil argumenty, na jejichž základě bude možné brát jeho edici vážně. Mezi takové argumenty patří reflexe vlastních, zcela rozdílných hledisek. Je nepochopitelné, vydává-li se takový samozřejmý předpoklad za prosazování „osobního či politického zájmu“. V humanitních vědách přece nový „výstup“ automaticky nesmazává ten starý a reflexe vlastního vědeckého postupu patří ke standardům společenskovední

práce, literární vědu, resp. textologii nevyjímaje, zpravidla dokonce představuje jeden z nejzajímavějších momentů intelektuálního vývoje.

Z odporu proti publikované recenzi je znát nedůvěra vůči kritickému soudu, opřenému v posledku o nezdůvodnitelné nebo riskantní kategorie, jako je integrita, vtip, původnost, styl apod., kategorie příliš nesouladné s konceptem vědeckosti, v jejíž říši se „nesoudí“. Znamená to zároveň víru v objektivní popsitelnost diskursu, v to, že výsledek nebude ohrožován labilními „historickými“ nebo „mravními“ faktory, a bude tedy prokazatelnější. Ve skutečnosti je to pořád názor (soud), ale krytý jakoby přísně vědeckým přístupem. Není ojedinělý, objevuje se čím dál víc literárněvědných prací, jejichž jádro spočívá v iluzionistickém dokazování, že na vytčeném poli vlastně žádné rozdíly struktur neexistují. Jediné, co zůstává, je aplomb odborné samořeči, která stojí mimo možnosti jakékoli kritické repliky. Nestálo by to za zmínku, kdyby nešlo o tendenci harmonující se snahami o ustavení arbitrárního výkladu nejnovější minulosti nejen v uměnovědných oborech, ale i v podmínkách obecného společenského zřízení, po čtvrt století relativní svobody čím dál nejistějšího.

Píše Michal Topor, 22. 10.

V rámci řady Limes řízené anglistou Martinem Procházkou prostředkuje nakladatelství Karolinum od r. 2006 pozoruhodné cizojazyčné texty, mísící perspektivy různých oborů duchovních věd, vždy však s podstatným zřetelem k problémům a fenoménům literárním, literárně-teoretickým. Pro další svazek přeložil Martin Pokorný knihu **Jeana Starobinského Tři figury posedlosti** (Trois fureurs, Paris, Gallimard 1974; časopisecky jednotlivé eseje vyšly v letech 1968–1972), Josef Vojvodík překlad doprovodil doslovem – výkladem autorovy „performativní hermeneutiky“ (v komentáři k Starobinského práci se nesoustředil jen k trojici předložených statí o posedlosti; představil také jiné, dřívější i pozdější autorovy texty, rozvíjeje jejich teze řadou svých postřehů a odkazů). Nejde o první knižní český překlad; Starobinski byl k nám knižně uveden prací *Symboly rozumu* (přel. Nora Obrtelová, Brno, Barrister & Principal 2003), nedávno pak byl připomenut „třemi přednáškami o Baudelairovi“ *Melancholie v zrcadle* (přel. Josef Hrdlička, Praha, Malvern 2013).

V centru obezřetné analýzy odvíjené ve Třech figurách posedlosti se postupně ocitají partie dvou děl písemných, Sofoklovy tragédie *Aiás* a Markova evangelia, a olejomalba J. H. Füssliho *Noční můra* z let 1790–1791. V jednotlivých scénách Starobinski stopuje způsoby zpodobení toho, co se perspektivě rozumu a tedy i analýze obvykle fatálně vymyká. Zkoumá figury oddělenosti, nepřístupnosti: Aiáse, jemuž Athéna trestem za to, že nestál o její pomoc, zatemní smysly, a on namísto svých nepřátel masakruje stádo skotu – a poté se zabíjí na břehu moře; Gerasana, ovládaného demony (Legií) a posléze osvobozeného Ježíšem; ženu, jejíž tělo a lože jsou obleženy přízraky jejího strachu.

Nepominutelnou, stále znovu exponovanou linkou autorova výkladu je meta-kritické odbočování, reflektující „současnou“, „moderní“ (psáno na přelomu let šedesátých a sedmdesátých) praxi četby, resp. interpretování. Tak hned v úvodu je sebevražda položena jako příznačný úkaz-problém, kolem něhož lze rozprostřít nejrůznější modely či směry výkladu („hledá se příčina a klíč – a nalezneme jich

příliš mnoho. Otevírá se pole interpretačních rekonstrukcí“ (s. 12). Těmto snahám dominuje podle Starobinského úsilí psychoanalytické, asimilující a prefabrikující mytické postavy a zápletky. „Narativní licence naroubovaná na předepsané vyústění umožňuje manipulovat s hypotézami a se zřetězením událostí s maximem věrohodnosti. Vyprávěč nenaráží na odpor – a právě to je znamením, že partner v rozhovoru zmizel. [...] Takto se rozvíjí explikační mýtus, pravdě se podobající báj, díky níž se nesmysl sebevraždy projasní smyslem vyprávění a okamžik smrti se prosvětlí zřetězením událostí pod vedením vnitřní dramaturgie [...] Figura, již antický mýtus dává povstat pod otevřeným nebem [míněn zde Oidipus] a bez sebemenší snahy o psychologické objasnění, je zverbována do arzenálu schémat a univerzálií psychologie“ (s. 13).

Je však nutné se k připraveným pojmům a figuracím uchýlovat (zajišťovat se jimi), když prostě stačí bedlivě číst, protože text rozhodující síly a vztahy evokuje zřetelně, „s plnou jasností“ (s. 36)? Jinde Starobinski píše o „poslušné četbě“. Je třeba být „ve střehu“, počínat si „uvážlivě, ale zároveň vynaložit veškerý svůj důvtip“, programověji řečeno: „pokusíme se dešifrovat vnitřní časovost, pramenící ze samotné výpovědi“ (zde úryvku evangelia), „text budeme studovat ‚synchronicky‘ [opodál lze číst: „imanentní analýza“], jakoby ve vzájemné simultaneitě jeho částí, přitom ale s citlivou pozorností k jeho sekvenčnímu uspořádání“ a – dodejme – narativním trikům, podmiňujícím určité vyznění. Sebevymezení pasáž uzavírají slova, v nichž se pokora mísí s myšlenkovým nasazením: „textu položím několik otázek, jež může zodpovědět jedině on“ (s. 53–54).

Echa Jiřímu Brabcevi

*Další echo otevírá řadu příspěvků věnovaných 85. narozeninám literárního historika a vysokoškolského učitele **Jiřího Brabce** (*28. 10. 1929). Jeho práce (z poslední doby např. autorská účast na druhém dílu *Dějiny nové moderny* [vydalo nakl. Academia v uplynulých dnech] a hlavní redakce Masarykových a Seifertových spisů) představuje pro přispěvatele *Ech IPSL* nejen trvalou, ale také překvapivě obnovovanou a kriticky dopadající inspiraci. Vlastním nebo vybraným textem přispěli v roce 2014 do řady ech pro Jiřího Brabce Luboš Merhaut (29. 10.), Jiří Flaišman (5. 11., 19. 11. a 10. 12.), Josef Vojvodík (12. 11.), Michal Kosák (19. 11. a 10. 12.), Lucie Merhautová (26. 11.), Michal Topor (3. 12.) a Libuše Heczková (17. 12.), v roce 2015 následovaly příspěvky Hany Šmahelové (7. 1.) a Michaela Špirita (14. 1. a 21. 1.).*

Hovoří Luboš Merhaut, 29. 10.

Proneseno při představení nových antologií IPSL v knihkupectví Ostrov 23. října 2014.

Čtení o Jaroslavu Haškovi zahrnuje třiatřicet textů z let 1919–1948, textů většinou nerozsáhlých – jde převážně o kritické a polemické články, které zachycují různorodé, často protikladné názory, interpretace a postoje. Slovo *ohledávání* v podtitulu má naznačit, jak obtížně se literární kritika a historie vyrovnávaly v sledovaných desetiletích s psaním Jaroslava Haška, s jeho bezprostředností a antiliterárností. A hlavně s jeho *Osudy dobrého vojáka Švejka* za světové války, jimž byla a je pozornost věnována především. Nešlo přitom jen o výklad tohoto románu a jeho ústřední postavy, ale i o to, jak je tento román čten, proč je tak úspěšný, jak by měl, nebo neměl být čten, případně kým by měl být čten, jak jej lze překládat, adaptovat divadelně či filmově, resp. aktualizovat ideově a politicky. Jde tedy o *ohledávání významových, literárních i mimoliterárních možností, jak na Haška a Švejka nahlížet.* A nejde jen o čtení o Haškovi, ale o dílčí, specifický průhled do proměn dobové literární a společenské diskuse.

Podtitul by tedy mohl znít i *zmatek* nebo *víření 1919–1948* – s důrazem na naznačenou pestrost ohlasů. Nebo třeba na měnlivou základní charakteristiku Švejka. Je tu dílem humoristickým, satirickým, ironickým, groteskním, dadaistickým, válečným, pacifistickým, negativistickým, optimistickým, proletářským, angažovaným i neangažovaným, výsměchem angažovanosti, dobovým dokumentem i nadčasovou výpovědí, lidovou četbou i moderním dílem světového formátu atd. atp. *Víření* je ovšem rovněž přínosným střetáváním různých pojetí a aspektů...

Další možností by bylo *míjení 1919–1948*: plynulo a dodnes plyne např. ze ztotožňování obrazu a tzv. reality, vypravěče a autora, či Švejka a Jaroslava Haška, nebo z všeobecné představy o *Osudech* jako o snadném, humoristickém „vyprávění o lidovém šibalovi“. Zužující, ale ne zcela zkreslující by byl podtitul *švejkování 1919–1948*: postava „dobrého vojáka“ Švejka byla nahlížena často jako typ nebo

(až dokonce skutečný) příklad českého vojáka za první světové války v rakousko-uherské armádě, resp. jako ztělesnění české mentality. Byla tak hodnocena především z hlediska národních a morálních hodnot. Jde tedy o zvláštní fenomén – vychytralé ulevjáctví, které v podstatě s vlastním románem nesouvisí. Podobný problém by zachytilo slovo *zmocňování (se) 1919–1948*: Haškova populární kniha byla přirozeně předmětem směřového a ideologického přisvojování – interpretací, které Švejka využívaly a aktualizovaly v pozitivním nebo negativním smyslu jako příklad pro politické účely a v prosazování – s nimi často spjatých – představ o umění a literatuře.

Do podtitulu by se rozhodně hodila slova *objevování, příp. nalézání 1919–1948*: Od počátku dvacátých let sledujeme množství momentů inspirativních, pro výklad Haškova díla významných a z literárněhistorického hlediska pozoruhodných. Svěbytný impuls představoval např. ohlas *Osudů v Německu*, ukazující Švejka zřetelně jako jedinečný literární typ, překračující hranice národní i stylové. Mnohé z toho, co lze považovat za zásadní, resp. k čemu se haškovské bádání později vracelo či dopracovalo, zaznělo již v těchto letech, v bezprostředních ohlasech. V tomto smyslu završuje antologii studie Jana Grossmana, která svým způsobem resumuje důsažné motivy dřívější a otevírá nové, moderní možnosti porozumění mnohostrannému Haškovu dílu.

Bylo by možné zvažovat a popisovat další varianty podtitulu. Myslím však, že uvedené ukázky postačí. Přiznám se jen, že jsem nejprve razil prosté znění: *1919–1948*. A jsem rád, že mne redaktorka Eva Jelínková „donutila“ alespoň jedno slovo dodat (a mohl jsem ho dnes „ohledat“). Za to a skvělou spolupráci jí děkuji, stejně jako Jiřímu Císlerovi, studentkám a studentům SPŠG, kteří se podíleli na sazbě knihy, a všem, kdož pomohli. Dobrý večer a dobré čtení!

Napsal Jiří Brabec, 5. 11.

Následující příspěvek vychází při příležitosti právě vydané antologie **Čtení o Jaroslavu Seifertovi** a 85. narozenin literárního historika a editora **Jiřího Brabce**, který se Seifertovu dílu věnuje od počátků své odborné dráhy (mimo jiné je hlavním redaktorem souborného Díla Jaroslava Seiferta). Do antologie IPSL byla zařazena seifertovská studie koncipovaná v roce 2001, sledující „básnickovy proměny a konstanty“. Jako nové echo přinášíme text vypracovaný o rok později: dne 3. července 2002 vystoupil J. Brabec s přednáškou „**Tanec dívčích košil**“ v rámci cyklu přednášek 46. ročníku Šrámkovy Sobotky. Text jeho přednášky pak ve formě resumé vyšel ve Zpravodaji Šrámkovy Sobotky (roč. 40, 2003, č. 3, květen–červen, s. 19–22), odkud jej přebíráme.

jf

„Tanec dívčích košil“ Milostná poezie Jaroslava Seiferta

Jsou básníci „učení“, kteří implicitně vyžadují zkušeného interpreta, znalého nejen proměn a tajemství básnické tvorby, ale i proměn dobových kontextů, v nichž se objevují různí zasvěcení vykladači. Jsou však také básníci, kteří jsou zdánlivě i skutečně průzrační, kteří jako by nepotřebovali žádného zprostředkovatele. Jistě není obtížné zařadit do této skupiny například Fráňu Šrámka nebo Jaroslava Seiferta. Jsou to básníci široké a zároveň značně diferencované obce čtenářů. Počínaje čtenáři, kteří oceňují skrytou rafinovanost projevu, a konče čtenáři užaslými nad prostým sdělením, jež jim otevírá zasuté citové zdroje.

Vyprávění o těchto poetech je vždy ohroženo jedním schématem. Básníci – a mezi ně Šrámek i Seifert patří –, kteří silně akcentují básnického mluvčího, tedy ono „já“, které v básních promlouvá, svádějí čtenáře, aby v jejich textech hledali reálné události, jež byly „podnětem“

té či oné tvorby. Opírají se o předpoklad, že za básnickým dílem se skrývá konkrétní skutečnost, která některé čtenáře zajímá více než samotné texty. Zájem se od básnického díla přesouvá k biografím, které jsou snadnější kořistí a přinášejí leckteré intimity, skutečné i vyspekulované. Vzpomeňme (zvláště když je tématem našeho rozhovoru milostná poezie), co potkalo Jiřího Wolкера. Mám na mysli knížky jako např. *Ženy a lásky Jiřího Wolкера* nebo román *Hvězda na čele Jiřího Wolкера*. Řekněme si již na začátku, že podobná pátrání, kdo se skrývá v milostné poezii, jaké konkrétní osoby, jsou zcela marná a hlavně zbytečná. Je pravda, že se některé motivy, s nimiž se setkáváme v Seifertově poezii, objevují také v jeho vzpomínkách jako autentické. Nesmí nás to mást. Umění slovesné spočívá v jazyce. Jakékoli silné životní zážitky mohou být zjeveny jen v jazyce. A jazyk – zvláště jazyk básně – není něčím pasivním, co trpně čeká či vychází uživateli pouze vstříc. Jazyk je sám tvůrce, klade překážky, nabízí nové významy. To je zkušenost, kterou máme všichni. Stačí si vzpomenout na jakýkoli náš písemný projev, ve kterém jsme chtěli sdělit svůj pocit, citový vztah k druhému či představit se co možná nejupřímněji. Výsledek téměř nikdy neodpovídá naší představě. Pojednou si uvědomujeme, jak neodpovědně, bezstarostně, barbarsky pracujeme s tímto nástrojem, jenž nám slouží jako běžný komunikační prostředek.

Básník obrací pozornost k jazyku, aby z něho vydoloval všechno skryté bohatství. Prostřednictvím jazyka je vytvářen svět, který jsme neznali. Svět dosud nezmapovaný, nekonvenční, neznámý a inspirativní. Básníci otevírají cesty k našemu vlastnímu jazyku, tj. k pojmenování světa, dosud skrytého či přesněji řečeno tušeného. Je zřejmé, že zde nejde pouze o jakousi básníkovu upřímnost. Zase se můžeme obrátit ke své zkušenosti. Čteme-li například své staré dopisy, ve kterých jsme byli – podle svého tehdejšího mínění – co nejupřímnější, zjišťujeme ke své hrůze, že jde o frazeologii, kterou jsme přejali, aniž jsme měli o tom tušení. Upřímnost, to není náhlý afekt, vzplanutí, ale objevování skrytosti. Nalézání v jazyku sama sebe není jednostranný proces, ale vždy tvůrčí záležitost.

Už je jistě načase, abych se vrátil k Jaroslavu Seifertovi. Ale těch pár slov úvodem jsem pokládal za nutné, abychom v jeho lyrice nehledali ten či onen reálný zdroj, ale spatřili jeho tvorbu jako výslednici nespočetných

podnětů a konfigurací, které nás přivádějí jen a jen k textům samotným. Seifert je autor milostné poezie par excellence. Od první sbírky až do poslední je tento okruh lyriky vždy zastoupen. Nicméně se v jeho tvorbě setkáváme s trojím přístupem, který si takto vnějškově rozdělíme. Ve skutečnosti se všechny postupy, o nichž budu hovořit, často prolínají.

Tedy za prvé: milostný vztah jako hra. Je to jakási reakce na patetickou koturnovou interpretaci milostných vztahů. Ostatně Seifert měl předchůdce, básníky, které miloval – Gellnera a Šrámka. Vzpomeňme veršů jako např.: „Má milá rozmilá, neplakej! / Život už není jinakěj. // Dnes budme ještě veselí / na naší bílé posteli! // Zejtra, co zejtra? Kdožpak ví. / Zejtra si lehne do rakví.“ Nebo Šrámek: „Trochu se jí chvěla víčka. / Malá, bílá katolička. / Já se cudně díval na ni / dle šestého přikázání.“ U Seiferta je ovšem více hravosti, méně ironie, více nadsázky, méně tragikomiky. Setkáme se s tímto typem básně např. ve druhé Seifertově sbírce Samá láska a samozřejmě v tvorbě poetistické. Báseň Jarní, ve které básník oslovuje dvacetiletou slečnu v kanceláři a kde se rýmují slova „ježíš křístě“ se slovy „chtěla byste“, je uzavřena těmito verši: „A jestliže mně věříte a mohu vám dát / radu přátelskou a pravou, / nebojte se, slečno, nikdy milovat; // a políbí-li vás někdo ve tvář pravou, / nastavte levou.“ Tolikrát citovaná báseň Počítadlo ze sbírky Na vlnách TSF vyžaduje ovšem vizuální čtení. V počítadle je nejprve jedna kulička a text „Tvůj prs / je jako jablko z Austrálie“, pak dvě kuličky – „Tvé prsy / jsou jako dvě jablka z Austrálie“ – a další text: „jak mám rád toto počítadlo lásky!“ Tím se ovšem Seifertova hravost nevyčerpává. Do jeho díla vstupuje reflexe, ať již v podobě paradoxu či hrou s konfrontacemi vážnosti a persifláže. Báseň, jejíž titul jsem si přisvojil k názvu přednášky, obsahuje verše: „Dvanáctero dívčích košil / je láska, / hra nevinných dívek na slunečním trávníku, / třináctá košile, pánská, / je manželství, / které končí nevěrou a ranou z browningu.“ A naučení: „Romantice lásky je již odzvoněno, / neplač, neplač, hříšná Magdaléno.“ Určitost pojmenování se často u Seiferta uvolňuje a humorná nadsázka vyúsťuje v melancholii. Jako jeden případ za mnohé nám mohou posloužit Verše o růži ze sbírky Jaro, sbohem: „Jsou lásky přeukrutné, / pak vzdycháš do dlaně. / A končívají smutně / tak jako v románě... Vždy musíš něco ztratit / a něčeho se vzdát, / je líp se nenavrátit / a jenom vzpomínat.“

A to se dostáváme k druhému typu Seifertovy milostné poezie, která je vystavěna na vzpomínce, tedy názorněji řečeno na trojí časové rovině. Kdysi existoval silný zážitek, který překryl či proměnil čas, který následoval. Ten třetí čas je čas vzniku básně, který vše transponuje do přítomnosti. Jde vždy o setkání spjaté s úžasem, který přítomnost transponuje do unikajícího času nebo do ironického či melancholického komentáře. Nikde však není žena – jak je tomu u Nezvala – předmět, fantom, sexuální objekt, ale aktér zázračného setkání. Vezměme jednu z nejkrásnějších Seifertových básní Rozhovor ze sbírky Jablko z klína, která je osnována do dvou partů. Je zde promluva ženy: „Líbal jsi mne na čelo či ústa, / nevím, / – zaslechla jsem jenom sladký hlas / a tma hustá / obklopila úžas polekaných řas.“ A hlas muže: „Na čelo jsem políbil tě v spěchu, / neboť omámila mě / vůně tvého proudícího dechu, / ale nevím, // – zaslechl jsem jenom sladký hlas / a tma hustá / obklopila úžas polekaných řas, / líbalas mne na čelo či ústa?“ Seifert je básníkem „úžasu“, jakýchsi slastných setkání, která sice mizejí v čase, ale díky básnickému dílu jsou uchována jakoby do věčnosti. Toto intenzivní, i když unikající a jen pomocí básnického obrazu uchopitelné, je skutečným obsahem lidského života, vtiskuje mu smysl, vytrhává ho z prázdnoty a absurdity onoho „nevíš proč a nevíš kam“. Jestliže v Písni o lásce Seifert napíše „Slyším to, co jiní neslyší“, v téže básni umísťuje verše: „Lásku, která oblékla se v smích, / skrývají se v řasách na očích.“ Toho usmívání nad naivní mladistvou touhou je u Seiferta hojně, podobně jako obrazů milostného vzplanutí, jemuž pozdější čas vtiskl hořkou nebo ironickou podobu.

Třetí podoba milostné lyriky je spjata s mýtem lásky. Jako by u Seiferta ožíval romantický kult lásky, tohoto největšího blaženství člověka, této moci nad životem i smrtí. Osnovnými slovy čtvrtého zpěvu Písni o Viktorce, který je opět komponován do dvou hlasů, jsou „úžas“ a „závrat“, avšak tentokrát je skladba spjata s mezní polohou lidského bytí: „– Odtrhneš-li mě, zahynu, / jako bys podřezal mé žíly, / a budu stínem na stínu, / jež červánky už rozptýlily. / Jako bys podřezal mé žíly, / odtrhneš-li mě, zahynu. // [...] – Co když je láska plamenem, / jenž vyšlehává z překvapení; / až shoří vše, co bylo v něm, / zmizí a bude po plameni, / jenž vyšlehával z překvapení / a byl jen pouhým plamenem?“ Toto jakoby centrální místo lásky v lidském životě je postupně u Seiferta zbavováno harmoničností, melodičností, nabývá

na dramatičnosti a existenciální závažnosti. Láska je někde spojována s oním „strachem z nebytí“ – „i z ticha hlíny / ještě zavzlyká tvým krokům vstříc / má láska“. I tyto verše jsou spjaty se Seifertovým krédem: „Však nejkrásnější ze všech bohů / je Láska.“

Redukovat Seiferta na pouze milostného básníka by byl velký omyl. To, že ve všech proměnách své poetiky se vždy vracel k lásce, nikterak neznamená, že jde o básníka motivicky jednostranného. Naopak. I tu nejintimnější sféru vždy integroval do svého obrazu dějin, v nichž žil. Nereagoval na svou dobu, ale ze skrytých i zjevných pohybů historie vytvářel básnický obraz živého, konkrétního člověka v dějinách. Motivy milostné mají v jeho díle významné postavení také proto, že se k nim utíkal v čase slasti i strasti. Nikdy nenašel – jak sám přiznává ve své předposlední sbírce – cestu z onoho bludiště lásky, plného marnivých třpytů zrcadel.

Píše Josef Vojvodík, 12. 11.

Mluvit za umlčený hlas K básni Paula Celana In memoriam Paula Éluarda

Jiřímu Brabcovi k 28. 10. 2014

Paul Celan:

Lege dem Toten die Worte ins Grab,
die er sprach, um zu leben.
Bette sein Haupt zwischen sie,
laß ihn fühlen
die Zungen der Sehnsucht,
die Zangen.

Leg auf die Lider des Toten das Wort,
das er jenem verweigert,
der du zu ihm sagte,
das Wort,
an dem das Blut seines Herzens vorbeisprang,
als eine Hand, so nackt wie die seine,
jenen, der du zu ihm sagte,
in die Bäume der Zukunft knüpfte.

Leg ihm dies Wort auf die Lider:
vielleicht
tritt in sein Aug, das noch blau ist,
eine zweite, fremdere Bläue,
und jener, der du zu ihm sagte,
träumt mit ihm: Wir.

Paris, 21. 11. 1952

Paul Celan:
In memoriam Paula Éluarda

Vlož mrtvému do hrobu slova,
která říkal, aby žil.
Ustel mezi ně jeho hlavu,
nech jej pocítit
jazyky touhy,
kleště.

Vlož na víčka mrtvého to slovo,
jež odepřel tomu,
který mu říkal ty,
slovo,
které přeskočila krev jeho srdce,
když ruka, tak nahá jako ta jeho,
pověsila toho, který mu říkal ty,
na stromy budoucnosti.

Vlož mu toto slovo na víčka:
možná
vstoupí do jeho oka, které je ještě modré,
druhá, cizejší modř,
a ten, který mu říkal ty,
sní spolu s ním: My.

Báseň Paula Celana In memoriam Paula Éluarda, datovaná 21. 11. 1952, o tři léta později zařazená do sbírky Von Schwelle zu Schwelle (Od prahu k prahu), zaujímá v Celanově poezii padesátých let svým způsobem výjimečnou pozici. Není to pouze její intertextovost, operující jak se zjevnými, tak se skrytými referencemi a citáty a tím participující, v procesu psaní a vzpomínání, na dialogu se zesnulým básnickým kolegou, jehož poezii Celan překládal.¹

Zvláštní pozice Celanovy básně spočívá v aspektech, které mají specifický význam pro teorii a filozofii médií a které v básni úzce souvisejí s její eticko-estetickou dimenzí, přesněji řečeno tuto dimenzi

spoluvytvářejí. V In memoriam Paula Éluarda pozvedá básnické Já svůj hlas za a pro nepřítomného a neslyšitelného třetího; písic zde promlouvá *také* za násilně umlčený hlas zbavený práva, jenž však není hlasem básníka Éluarda.

Je to hlas historika a publicisty Závíše Kalandry, který se ve třicátých letech 20. století přátelil jako blízký spolupracovník pražské Skupiny surrealistů také s André Bretonem a Paulem Éluardem. V dubnu 1935 přijeli Breton a Éluard na pozvání Skupiny surrealistů do Prahy, kde vystoupili s několika přednáškami, které se setkaly s mimořádným zájmem a odezvou. Podle Éluardových slov z dopisu matce jim Češi připravili „knížecí přijetí“. Při této příležitosti se seznámili také se Závíšem Kalandrou. Jako jeden z mála levicově orientovaných intelektuálů kritizoval Kalandra od roku 1935 velmi ostře a nekompromisně nejen Stalinův teror a moskevské procesy, ale také devótní postoj celé řady evropských intelektuálů vůči Moskvě. V roce 1936 byl vyloučen z komunistické strany a difamován jako trockista a dokonce jako „fašista“. V září 1939 byl zatčen gestapem a do konce války vězněn v koncentračních táborech Ravensbrück a Buchenwald.

Nacionálně-socialistický teror Kalandra přežil, ale po komunistickém převratu v tehdejší ČSR byl v listopadu 1949 znovu zatčen, tentokrát „Státní bezpečností“, a po brutálních výsleších postaven spolu s Miladou Horákovou do čela nikdy neexistující „záškodnické skupiny“. Ve vykonstruovaném, divadelním procesu podle moskevské předlohy byl Kalandra 8. června 1950, spolu s dalšími třemi obžalovanými, odsouzen k trestu smrti. Navzdory mezinárodním protestům osobností jako Albert Einstein, Bertrand Russell, biskup z Canterbury a Kalandrových přátel André Bretona a Alberta Camuse, kteří se na komunistickou justici obrátili s prosbou o milost, byly rozsudky smrti 27. června 1950 vykonány.

Pražský proces a justiční vraždy vyvolaly v létě 1950 u francouzské veřejnosti a v intelektuálních kruzích silnou odezvu. Ihned po zveřejnění rozsudku publikoval Breton 14. června 1950 v týdeníku *Combat* Otevřený dopis Paulu Éluardovi (*Lettre ouverte à Paul Éluard*), v němž mu připomíná jejich společnou návštěvu v Praze v dubnu 1935 a vyzývá jej k intervenci u československých úřadů v Kalandrův

prospěch. Breton zde píše: „Myslím, že se pamatuješ na jméno tohoto muže: jmenuje se – nebo se jmenoval – Záviš Kalandra. Netroufám si rozhodnout o čase slovesa, neboť podle novinových zpráv byl minulý čtvrtek odsouzen pražským soudem k smrti, samozřejmě po předepsaných ‚doznáních‘. Kdysi jsi věděl právě tak dobře jako já, co si o těchto doznáních myslet. [...] Jak můžeš ve svém nitru snášet takovou degradaci člověka v osobě toho, kdo byl tvým přítelem.“² Komunistické straně a Moskvě věrný Éluard, udržující v té době velmi přátelské a loajální vztahy s pražskými oficiálními kruhy, energicky odmítl zastat se Kalandry a na Bretonův dopis reagoval v komunistickém týdeníku Action se zarážejícím cynismem: „Jsem příliš soustředěn k nevinným, kteří prohlašují svoji nevinnost, než abych se mohl zabývat viníky, kteří prohlašují svou vinu.“³ Ne celý týden poté byl Kalandra popraven.

Tato událost nemohla uniknout Celanově pozornosti a z básně samotné, napsané den před Éluardovým pohřbem, jednoznačně vyplývá, že byl obeznámen také s Bretonovým Otevřeným dopisem Éluardovi. Ten tvoří intertextovou fólii básně: verše druhé strofy – „to slovo, jež odepřel tomu, / který mu říkal ty“ – , rezonující jako refrén celou básní, se perifrasticky vztahují k citované poslední větě Bretonova dopisu.⁴ Kalandrův osud a lidské selhání francouzského básníka, jeho odmítnutí zastat se člověka, jenž byl před válkou jeho přítelem, tedy eticko-humánní moment a, možno říci, *eticko-estetický* úkol básnictví, to vše mělo pro Celana nepochybně hlubší a naléhavější význam, jestliže tyto události učinil ještě po dvou letech, právě u příležitosti Éluardova úmrtí, předmětem poetické reflexe. A ještě v roce 1962 píše v dopise redaktoru nakladatelství Deutsche Verlags-Anstalt, Karlu-Eberhardtu Feltenovi: „[...] tato báseň [tj. Schibboleth] stojí nikoliv náhodou vedle In memoriam Paula Éluarda, tedy vedle básně, jež spolu s Éluardem připomíná českého básníka, jenž byl během pražských procesů odsouzen k smrti a o jehož omilostnění se Éluard odmítl zasadit. [...] Pokud to čas a okolnosti dovolí, uvedu v příštím vydání také toto – české jméno.“⁵ K tomu již bohužel nedošlo.

Celanova báseň rozvíjí a konkretizuje, na první pohled hermetickým způsobem, poetický *memoria*-koncept, naznačený již latinskou frází „in memoriam“ a frekvencí výrazů „slovo“, „hrob“, „budoucnost“, náležejících k sémantickému toposu paměti. K tomu patří také poetická

technika opakování sloves: třikrát je, téměř jako zaklínací formule, opakována výzva: „vlož mrtvému do hrobu slova“ (I, 1), „vlož na víčka mrtvého slova“ (II, 1) a konečně v prvním verši třetí strofy, „Vlož mu *toto* slovo na víčka“ (III, 1).

Ačkoliv se slovo „hlas“ („Stimme“) v textu básně explicitně nevyskytuje, je v něm přítomné jako stopa, nikoliv jen jako implikovaný hlas básnického Já, ale také jako hlasy těch, na něž se básnické Já obrací. „Slovník“ hlasu zde tvoří nejen lexémy „slovo“ („Wort“), „jazyk“ („Zunge“) nebo sloveso „říkat/mluvit“ („sagen“), ale také v němčině homofonní lexém „Lid“ a „Lider“ („víčko“/„víčka“), foneticky znějící jako „Lied“/„Lieder“ („píseň“/„písně“). Tím je vyznačena zvláštní interference a intermedialita orálního a okulárního, vokálního a vizuálního, jazyka (popř. rtu/rtů) a oka, zavřených „němých“ („umlčených“) úst a zavřených očí, na jejichž víčka má oslovované Ty vložit „to slovo, jež odepřel tomu, / který mu říkal ty“. V Celanově básni *Windgerecht* (ze sbírky *Sprachgitter*) čteme verše: „Augenstimmen, im Chor, / lesen sich wund“ („Hlasy očí, ve sboru, / čtou až do zranění“). Zjevnými a šifrovanými intertextovými referencemi je v komunikační struktuře básně evokován nejen hlas André Bretona, nebo přesněji jeho v písmu uzavřený hlas, ale také práva zbavený hlas někdejšího českého partnera dialogu s francouzskými surrealisty.

V jedné z předběžných verzí svého proslovu *Meridián* (u příležitosti udělení Büchnerovy ceny v Darmstadtu, 22. října 1960) Celan zdůrazňuje: „Vše tradované je zde pouze jednou, jako hlas; jeho opětovný projev, každá jeho přítomnost, je nabýváním hlasu toho, co ustoupilo do bezhlesí a bylo tam uchováno; rozhodujícím pro jeho nové projevení je nový hlas; stylistické problémy, motivy[,] tematika atd., jsou pro básnictví koextenzivní nikoliv koesenciální.“ V *Meridiánu* se Celan rozhodně obrací proti poetologické koncepci absolutní poezie v Mallarméově smyslu, když do popředí staví dialogičnost, přítomnost druhého v básni a ozvučení bezhlasého: „Báseň chce k druhému, potřebuje to druhé, potřebuje protějšek. Vyhledává ho, vmlouvá se mu. Každá věc, každý člověk je pro báseň, směřující k druhému, postavou tohoto druhého.“⁶ Jedna z nadějí básně, „mluvit ve věci druhého“,⁷ pozvednout hlas pro druhého, získává v *In memoriam* Paula Éluarda zřetelně etickou dimenzi. Je to nárok druhého, který je

vystaven pronásledování, násilí a zničení, a nevyšlovené slovo, jež by pronásledovanému mohlo – „snad“ („vielleicht“, III, 2) – zachránit život, na což básnické Já odpovídá.

Ve svých pojednáních o etičnosti a performativnosti hlasu zdůrazňuje Dieter Mersch právě tento „moment vztahování se a soustředění k druhému, jenž zahrnuje vždy možnost odpovídání a který se naplňuje momentem response“⁸ Neboť „řeč není nikdy vlastní; vždy je rozmanitým způsobem řeči druhých, protože nejsme nikdy schopni mluvit jinak než v modu jiné řeči, jiného hlasu.“⁹ To, co podle Dietera Mersche vytváří performativnost hlasu, je „naléhavost apelu, volajícího k odpovědi“.¹⁰ Na etičnost hlasu, jenž volá k *odpovědnosti* i ve své bezmoci, upomíná André Breton Éluarda v Otevřeném dopise: „Ty, u něhož už odedávna znám úctu a posvátný smysl pro lidský hlas i v intonaci, nacházíš snad Kalandrův hlas v této veteši odporne propagandy [...]“¹¹

Dialogičnost Celanovy poezie, jeho neustálé vztahování se k cizím hlasům, zdaleka přesahuje metapoetickou funkci a techniky intertextovosti. Celanovo poetické univerzum je ovládáno, *prozvučeno*, hlasy druhých, možná dokonce hlasem někoho „zcela jiného“ („eines ganz Anderen“), jak čteme v Meridiánu,¹² „za hranicemi lidí“ („jenseits der Menschen“).¹³ Ozvučení bezhlasého, propůjčení hlasu bezhlesí, se však uskutečňuje ve znamení performativnosti, dění a události hlasu a promluvy jako „naléhavost apelu“. Báseň Sprich auch du (Mluv i ty) začíná výzvou: „Mluv i ty, / mluv jako poslední, / řekni své jasné slovo“ („Sprich auch du, / sprich als letzter, / sag deinen Spruch“). Není náhodné, že Celan také ve své korespondenci protestuje proti mytologizujícímu a mystifikujícímu „věštění“ o básnickém slově, básnickém bydlení a mytologizaci básníka jako „pastýře bytí“. Jestliže Celan říká, že nevidí „žádný zásadní rozdíl mezi stiskem ruky a básní“, chce tím vyjádřit živý, performativně-gestický charakter promluvy, jež se nás *tělesně* dotýká a již jsme *afikováni*. Toto „být afikován“ a zasažen tvoří základ každého setkání, také s přítomným nebo budoucím čtenářem, jenž je či bude básní, hlasem, jenž v ní *re-sonuje*, afikován. A čtenář je také tím, kdo básni propůjčuje svůj hlas, kdo jí svým dechem vdechuje nový život a znovu jí „ozvučuje“.

„Hlas se děje jako událost,“ píše Dieter Mersch; podobá se „tváři“ řeči, jíž se ten druhý projevuje ve své *obnaženosti* [...]“¹⁴ Tato lévinasovská reminiscence má pro báseň *In memoriam Paula Éluarda* zvláštní význam: je to právě tato „obnaženost“, tato „nahota“, explicitně tematizovaná v posledních verších druhé strofy: „když ruka, tak nahá jako ta jeho, / pověsila toho, který mu říkal ty, / na stromy budoucnosti.“ Tato ruka, která „toho, který mu říkal ty, / pověsila na stromy budoucnosti“, která jej nechala v jeho nahotě propadnout se do noci nicoty a bezhlesí, je stejně tak nahá, jako ruka oběti a jako písíčí ruka básnického já. Tato nahota druhého, jenž umírá, na mne apeluje, a – jak zdůrazňuje Emmanuel Lévinas – „právě moje zasaženost smrtí druhého vytváří můj vztah k jeho smrti“.¹⁵ Byla to ostatně tato představa o básnictví jako „hledání stop druhého“, jež Emmanuela Lévinase vedla k Celanově lyrice. Lévinas se od sedmdesátých let 20. století k Celanovým básním příležitostně vztahoval a básníkovu pojetí umění věnoval dvě filozofické interpretace.

V první strofě básně *In memoriam Paula Éluarda* je oslovované Ty vyzýváno vložit mrtvému do hrobu slova, ustlat mezi ně jeho hlavu, aby mohl pocítit „jazyky touhy, kleště“. Mezi poetickým zacházením se slovy v básnictví a jejich zneužitím v žargonu politických převratů je, jak se zdá, na první pohled pouze malý rozdíl. Ale právě jen na první pohled. Ve skutečnosti je zásadní povahy. Stačí maličkost, to, co sochař Polykleitos nazývá „*pará mikrón*“, pouhá změna samohlásky, a z orgánu živé promluvy, komunikace, touhy, se stává nástroj, jímž možno působit bolest: za určitých okolností nástroj mučení.

„Planoucí jazyky“ poezie, symbolizující v Apollinairově Pásmu sestoupení ducha moderní krásy, zrušení odcizení a novou identitu moderního subjektu, totiž identitu v mnohosti moderní poezie, v modernitě vůbec, se, politicky zneužity, proměňují v nástroj působící záhubu a dokonce smrt. Jako trýznivé zraňování kleštěmi je však pocíťováno také nevyřčení a odepření slov, jež měla být vyslovena pro *druhého*. Řeč, promluva – a básnická ve zcela zvláštní míře – je vždy vystavena velké intenzitě a nebezpečí. Básnické slovo krystalizuje na hranici umlknutí, „na prahu“ mezi vyslovitelným a nevyslovitelným, mezi smyslem a jeho ztrátou, mezi „jazyky“ („Zungen“) a „kleštěmi“ („Zangen“). Celan zdůrazňuje tento „liminární“ – jak píše v dopise

Jürgenu Rauschovi (z 22. 2. 1954) – charakter básnictví jako „poetično nikdy-nedocházející-klidu“ („Nie-Zur-Ruhe-Kommen des Poetischen“).

Oslovované Ty v Celanově básni má hlavu mrtvého vložit nikoliv na slova nebo vedle slov, nýbrž *mezi* ně. Tato mezní pozice situuje básnické bytí jako „bytí mezi...“ (*metaxy ti*), v „prostoru mezi...“ (*metaxy pheromenon*), totiž mezi konání (*poiein*) a trpění/trpnost (*paschein*), jak Sokrates popisuje akt vnímání v Platónově dialogu Theaitétos.¹⁶ *Smrtný* člověk je uvržen mezi podvojný pohyb mezi *konáním* a *trpností* a tento pohyb je bez konce, neboť ustrnutí by znamenalo smrt. V nárazu konání a trpění vzniká něco nového, tzn. každé kreativní tvoření znamená zároveň trpnost/utrpení a u-trpení může být potenciálně tvůrčí. Slovy Platónova Sókrata: „Neboť ani není nic činné, dříve než se sejde s trpným, ani trpné, dříve než se sejde s činným; a co se s něčím setká jako činné, když zase napadne na něco jiného, ukáže se trpným.“¹⁷ *Poietické* bytí, které je zároveň *pathickým* bytím, je podle Sókrata „vznášející se a pohyblivé bytí“ (Theat. 179d), které „nikdy nepřivede něco ke konci“ (Theat. 180a). Toto „pohyblivé bytí“ nazývá Celan ve výše citovaném dopise: „poetično, nikdy-nedocházející-klidu“. Tvůrčí člověk však nemá rozlišovat mezi jedním nebo druhým pohybem, neboť oba pohyby tvoří „*didyma*“, dvojnictví. Tvůrčí člověk jako *trpící* člověk, a vice versa, musí „prostě“ říci své „jasné slovo“ („Spruch“), jako v Celanově básni Sprich auch du: „Mluv – / Ale neodděluj ne od ano.“

Básnictví, které by se spokojilo s takovým oddělováním a rozlišováním skutečného „nahého“ života a života zapřísahaného v řeči poezie, živé svobody a ideální, do hypotetické budoucnosti promítnuté svobody, by bylo neautentickým, přímo lživým básnictvím. Této iluzi podlehl svým odepřením slov tomu, „který mu říkal ty“, Paul Éluard. Tento moment podlehnutí iluzi vyjádřil Albert Camus v Člověku revoltujícím (L'homme révolté, 1951): „Surrealistům nebyla revoluce cílem, k němuž se lze akci samočinně přiblížit, nýbrž absolutním, konejšivým mýtem. Revoluce jim byla ‚skutečný život, tak jako láska‘, jak o tom hovořil básník Paul Éluard, který si tehdy ještě nemohl představit, že jeho přítel Závís Kalandra na tento ‚život‘ zemře.“¹⁸

Vize společného snění v postmortálním *my*-ství, do něhož ústí

významový pohyb básně, jako by znovu spojovala někdejší a nyní navzájem odcizené přátele ve znamení surrealistického „rêve“, pod jehož hvězdou se v roce 1935 poznali. Je to právě *to* společné básnické existence, co v Celanově básni sdílí oslovované Ty s tím, který byl jeho přítelem, totiž: „slovo“, „krev srdce“ jako substance emocionálního poznání, píšící ruka, „tak nahá jako ta jeho“, a modř oka jako barva poeticko-vizionářského. A nakonec „druhá, cizejší modř“: společně sdílené sféry smrti.

Jak vyplývá z výše citovaného dopisu Karlu-Eberhardtu Feltenovi, Celan považoval mylně Kalandru za básníka. Co však Celan nemohl vědět, je skutečnost, že Kalandrovou poslední prací před jeho zatčením a vraždou, je fragment kulturně-psychologické studie, která se měla jmenovat Skutečnost snu. Její rukopis bylo Kalandrovi dovoleno svěřit manželce krátce před popravou. Tato bezmála „surreálná“ náhoda propůjčuje posledním veršům Celanovy básně In memoriam Paula Éluarda enigmatickou auru, působící silné emocionální pohnutí.

Poslední tři verše druhé strofy – „když ruka, tak nahá jako ta jeho, / pověsila toho, který mu říkal ty, / na stromy budoucnosti“ – proměňují motiv revoluční utopie, jíž padli za oběť oba aktéři básně, jeden na straně pronásledovatelů, druhý na straně pronásledovaných, v podivně zneklidňující katachrézi. V první verzi básně je tento zneklidňující moment vyjádřen ještě naléhavěji: zde se objevuje místo „na stromy budoucnosti“, zcela jednoznačné „na šibenice budoucnosti“ („in die Galgen der Zukunft“). Uskutečnění komunistické utopie je myslitelné už jen jako děsivě ponurá krajina šibenic.

Nejpozději po roce 1936, po odhalení moskevských procesů, Kalandra věděl, že komunistická iluze nemá žádnou budoucnost, abych parafrázoval název známé Freudovy úvahy Budoucnost jedné iluze (1927). Po skončení války a návratu z koncentračního tábora se k politice obrátil zády a věnoval se výhradně kulturně-historickým studiím o českých předkřesťanských dějinách a o „skutečnosti snu“. Jeho obrácení se k počátku českých dějin, k předkřesťanským legendám na jedné straně a k psychologii nevědomí na druhé straně, se jeví jako příznačné pro situaci bezprostředně po skončení druhé světové války. Po přestálé katastrofě a bezprostřední konfrontaci s eschatologickou

apokalyptikou politických utopií, lhostejno zda ve jménu „árijské rasy“ a tisícileté říše, nebo ve jménu „pracující třídy“ v komunistické beztrždní společnosti, jejichž katastrofický potenciál smrtelných alternativ Kalandra prohlédl, to nebyl již *eschaton*, nýbrž *arché*, počátek, prapůvod, k němuž se Kalandra mohl a chtěl obracet.

S tím souvisí – jako výraz zřeknutí se civilizačně-technických snů moderny a avantgardy – také nápadný zájem poválečného umění o archaické, raně- a prahistorické, o jiné, nedokončené a neznámé. Mesianosticko-gnostické nároky avantgardy a její kulturně-politické ambice byly odmítány stejně tak jako zdiskreditovaná idea pompézního „gesamtkunstwerku“. V roce 1947 vychází pozoruhodná kniha v době nacionálně-socialistické nadvlády „zvrhlého“ malíře Williho Baumeistera *Das Unbekannte in der Kunst* (Neznámé v umění, 1947). Baumeister přirovnává *neznámé* v umění k jednoduchému čtyřverší, jemuž chybí poslední řádek. V tomto nedokončení, neuzavřenosti, spočívá také to zneklidňující neznámého. V rehabilitaci archaického by bylo možné spatřovat pomoderní návrat k elementárním *předmoderním* formám. „Je to to nevysvětlitelné“, píše Baumeister, „v jeho fenomenologické existenci“.

Není náhodné, že přibližně od roku 1943 pracoval Baumeister na svém velkém grafickém cyklu na námět eposu o Gilgamešovi, s jasnými aluzemi na hieroglyfy a klínové písmo. Jeho archaizující estetika materiálů, především reliéfní nanášení písku špachtlí, spolu s kytlem, je signifikantní: nyní platilo už jen znovu a nově objevovat stopy člověka, stopy druhého, jako stopy v písku. V tomto kontextu možno číst nejen název Celanovy první básnické sbírky *Písek z uren* (*Der Sand aus den Urnen*, 1948), ale také básníkovu geologickou poetiku, jeho „řeč kamenů“ („Stein-Sprache). Sbíрку *Od prahu k prahu*, do níž Celan zařadil také *In memoriam Paula Éluarda*, otevírá báseň *Slyšel jsem říkat* (*Ich hörte sagen*), jejíž první strofa zní: „Slyšel jsem říkat, / ve vodě je kámen a kruh / a nad vodou slovo / kladoucí kruh kolem slova“ (*Ich hörte sagen, es sei / im Wasser ein Stein und ein Kreis / und über dem Wasser ein Wort, / das den Kreis um das Wort legt*“).

Představa předhistorického „kruhu kamenů“ konstruuje sémantickou řadu kámen – slovo – hrob, popř. „náhrobní kámen“, která je pro báseň *In memoriam Paula Éluarda* zvláštním způsobem relevantní.

Slova, jež má oslovované Ty vložit do hrobu a „na víčka“ mrtvého, evokují magický dar-obětinu, vkládanou mrtvým jako obolus pod jazyk. Kámen reprezentuje *arché* a zároveň vrstvení minulosti, přetrvávající jako čitelné stopy a trhliny celá tisíciletí. Kámen je zde imaginován jako přetrvávající „zásobárna“ času, vložená do hrobu básnického textu, otevírající se čtenáři jako prostor paměti.

V příklonu k archaickému, předhistorickému možno jak u Kalandry, tak u Celana spatřovat zpochybnění sekularizovaných dějin spásy v moderních utopiích. Předávání pohanských legend, archeologie nevědomí, ale také geologická poetika stop a cizosti anorganické přírody se vzpírají panhermeneutické víře v dějiny, rozumění a „výkladu“ světa jako „textu dějin“. Specifický status předhistorického předávání stejně tak jako uměleckého díla v jeho specifickém „vytváření“ spočívá, jak se zdá, ani ne tak v jeho časovosti, ale mnohem spíše v jeho vymknutosti času, ve zvláštní jednotě *subhistorického* a *suprahistorického*, totiž v jedinečném a neopakovatelném momentu vznikání. V dopise Hansi Benderovi (z 18. 5. 1960) vyzdvihuje Celan právě tuto jedinečnost: „Řemeslo – to je věc rukou. A tyto ruce patří zase pouze jednomu člověku, tj. jedinečné a smrtelné duševní bytosti, jež svým hlasem a svou němotou hledá cestu.“

Báseň *In memoriam Paula Éluarda* se sice vztahuje na konkrétní historické události, na dvě smrti a dva mrtvé, kdy jméno jednoho z nich je explicitně zmíněno již v názvu básně, zatímco jméno druhého mrtvého, spíše však jeho hlas, v básni pouze implicitně rezonuje. Avšak za hranicemi historických událostí, dokonce i bez nich, zůstává báseň zcela jedinečnou, naléhavou, performativní událostí. Paul Celan ji nazývá „obrat dechu“ („*Atemwende*“), jak také pojmenoval svoji básnickou sbírku (1967, básně z let 1963–1965). V *Meridiánu* říká: „Básnictví: to může znamenat obrat dechu. Kdo ví, možná jde básnictví tento kus cesty – také cesty umění – právě kvůli takovému obratu dechu?“ *Vyzpívateľný zbytek*, jako v Celanově stejnojmenné básni *Singbarer Rest* ze sbírky *Atemwende*, zde vždy zůstane a zůstává, také jako poslední vzpoura proti fyzickému násilí a smrtonosnému bezhlesí dějinných kataklyzmat. V řeči básníka:

Rte zbavený svéprávnosti, hlaš, (*Entmündigte Lippe, melde*)

že se něco děje, stále ještě, (daß etwas geschieht, noch immer,) nedaleko od tebe (unweit von dir).

Poznámky

- 1 Z tohoto recepčně-estetického hlediska se touto básní, již byla v dosavadním celanovském bádání věnována spíše marginální pozornost, zabývá ve své fundované interpretaci romanistka Evelyn Hünneová.
- 2 André Breton, Otevřený dopis Paulu Éluardovi, *Analogon*, 1, 1969, s. 67.
- 3 Otištěno tamtéž.
- 4 Interpret Celanova díla Jean Bollack rekonstruuje historické a recepčně-estetické pozadí této básně: Le bleu de l'œil, in: Sylvain Auroux, Simone Delesalle, Henri Meschonnic (eds.), *Histoire et grammaire du sens. Hommage à Jean-Claude Chevalier*, Paris, Armand Colin 1996, s. 211–221. Knižně: Jean Bollack, *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France 2001.
- 5 Cit. in: Paul Celan, *Gedichte. Die kommentierte Gesamtausgabe*, ed. Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp 2005.
- 6 Paul Celan, Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises, Darmstadt, am 22. Oktober 1960. In: Týž, *Werke in fünf Bänden. Band III*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1983, s. 198.
- 7 Tamtéž, s. 196.
- 8 Dieter Mersch, Präsenz und Ethizität der Stimme, in: Doris Kolesch, Sybille Krämer (eds.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 2006, s. 211–236 (citát 232–233).
- 9 Tamtéž, s. 229.
- 10 Dieter Mersch, Jenseits von Schrift. Die Performativität der Stimme, *Dialektik. Zeitschrift für Kulturphilosophie* 2, 2000, S. 79–92 (citát, s. 91).
- 11 André Breton, Otevřený dopis Paulu Éluardovi, *Analogon*, 1, 1969, s. 67.
- 12 Paul Celan, Meridian, s. 196.
- 13 Verš z Celanovy básně Fadensonnen (přibližně Vlákknitá slunce) ze stejnojmenné sbírky: „es sind / noch Lieder zu singen / jenseits der Menschen“ („třeba / ještě zpívat písně / za hranicemi lidí“).
- 14 Dieter Mersch, Jenseits von Schrift. Die Performativität der Stimme, s. 92.
- 15 Emmanuel Lévinas, *Dieu, la mort et le temps*, Paris, Ed. Grasset 1993.
- 16 Platón, *Theaitétos*, přel. František Novotný, Praha, Oikúmené 1995, s. 24–25, 30.
- 17 Platón, *Tht.* 156 a – 157 a; 1995, s. 30.
- 18 Albert Camus, *Člověk revoltující*, Praha, Garamond 2007.

Napsal Jaroslav Jirsa, 19. 11.

V rámci cyklu příspěvků k narozeninám Jiřího Brabce přinášíme vzpomínku jeho přítele Jaroslava Jirsy (1943–2010), pedagoga, antikváře a v letech 1994–2009 ředitele nakladatelství Karolinum. Text, podepsaný J. Kogan, prokurista fy Bondy & spol., byl poprvé zveřejněn před deseti lety v jubilejním sborníku k narozeninám Jiřího Brabce Docela i sborník, který uspořádal Jan Pospíšil (Praha: Karolinum 2004, s. 154–155). Odtud jej také přetiskujeme.

jf a mk

Vzpomínka a naděje

Jako dlouholetý editor a v posledních deseti letech i nakladatel klíčového díla doc. PhDr. Jiřího Brabce cítím povinnost vydat počet ze zkušeností s ním jako autorem a jeho úctyhodným autorským charakterem.

S existencí díla jsem se seznámil na jaře 1982. Bylo to úterý, kdy mi J. Brabec oznámil, že mi ve čtvrtek přinese rukopis. Je pravdou, že se ve čtvrtek dostavil, ovšem v roce 1984, a rukopis opravdu nepřinesl. Během dalších sedmi let mi sděloval, že široce pojatý první díl nazvaný Protektorát nemůže dát z ruky, dokud mu nebudou zcela jasné převodní poměry mezi místní lasturovou měnou a librou v 90. letech 19. století v britském protektorátu Aden. Kvitoval jsem šíří jeho záběru, zejména když mne ujistil, že jinak je již vše hotovo a zbývá jen doplnit bibliografii.

V roce 1995 mne doc. Brabec navštívil v kontoaru a s oficiálním úsměvem se zeptal, zda bych mu dílo mohl vydat s barevnými obrazovými přílohami. Když dostal kladnou odpověď, řekl, že kniha pak nebude levná. Ujistil jsem ho, že od člověka jeho charakteru ani nic levného neočekávám, a zda již donesl rukopis. Opáčil, že věc má háček. V souvislosti s analýzou románu A. Technika Muži pod Prahou, oceněném v protektorátní soutěži Z práce a o práci českého dělníka,

doc. J. Brabec zjistil, že některé úseky pražského kanalizačního systému jsou postaveny jinak, než je uvedeno v zachovaných plánech. Často rozdíl činí až několik milimetrů. Samozřejmě, zdůraznil, že bez zjištění příčin nemůže dát rukopis z ruky. Jinak díl Protektorát má již napsaný a svazek Podzemí – až na uvedené – je též hotov, jen je zapotřebí doplnit bibliografii a něco malého dopsat.

Za účelem dalšího výzkumu si ode mne vypůjčil rybářské holínky do pasu a pověřil nakladatelství, aby mu sehnalo přilbu se světlem a plynovou masku. Tyto mu byly během tří týdnů obstarány i s nivelačním přístrojem. Koncem roku na základě mnohočetných intervencí a několika neúspěšných pokusech složil doc. Brabec kvalifikační zkoušky a získal certifikát opravňující k práci s nivelačním přístrojem v podzemí.

Na sklonku roku 1997 mi vrátil holínky s tím, že do nich teče. Opomněl mne však informovat, že jim uřízl špičky, neboť mu byly malé, čímž firmě vznikla nemalá škoda. Dostal však nové, sedmačtyřicítky. Poté mne informoval, že zamýšlí napsat v duchu strašidelných povídek Popelky Biliánové literárně teoretické dílo Systém – struktura – organizace.

Od té doby se setkávám pouze s dvojníkem jmenovaného J. Brabce, který mi tvrdí, že stejně jako doc. Brabec rád čte, ale na rozdíl od něho neumí psát.

Pokud někdo nalezne doc. PhDr. Jiřího Brabce, ať nejprve ho nenápadně vyzkouší, zda umí psát. Jestliže ano, může se u mne hlásit o peněžitou odměnu. Pokud ho nalezne i s rukopisem práce o české kultuře Protektorátu, bude peněžitá odměna významně zvýšena. Pokud se ovšem nalezne jen rukopis, nedostane nálezce nic, neboť – jak důvodně předpokládám – něco malého bude třeba ještě dopsat a... doplnit bibliografii.

J. Kogan
prokurista fy Bondy & spol.

Píše Lucie Merhautová, 26. 11.

Jiřímu Brabcovi

„...já pociťuji velikou radost a přímo štěstí, když mohu čísti a dovídat se něco nového. Obzvláštní jsem míval (a mám posud) radost, být – nemocný (ovšem ne zle) a mít výmluvu ležet (nechodit do říkání atd.) a celý den číst a číst romány nebo cestopisy...“ Tato slova by mohl o sobě napsat Jiří Brabec, kdyby psal dopisy. Z neutuchající zvědavosti i prostého potěšení z četby se v dubnu 1894 vyznal **T. G. Masaryk** v dopise básníku **J. S. Macharovi**.

Z této korespondence byl dlouho znám a (nejen) literárními historiky využíván hlas Macharův. Památníku národního písemnictví se před časem podařilo získat dopisy Masarykovy a vzájemná korespondence z let 1893–1932, uložená ve fondech obou pisatelů, nyní čítá kolem osmi set dokumentů. Dopisy (zejména z let 1893–1907, které putovaly mezi Prahou a Vídní) obsahují množství stanovisek k nejrůznějším osobnostem, dílům, kulturním, literárním i politickým událostem. Přibližují rozvrhování a promyšlené prosazování modernismu zacíleného k horizontu přítomnosti, k bezohledně kritické reflexi všech oblastí národního života. Toto angažované myšlenkové, umělecké a organizační úsilí mělo svou cenu a důsledky – dopisy jsou dialogem mezi filosofem a básníkem rozvíjeným v situaci doléhající duchovní tísně a izolace. Dialogem, jenž nabízel možný způsob překonávání existenciální osamělosti, desiluze a pochyb o smyslu vlastní práce, jimiž prošli všichni představitelé rané české moderny.

Charakteristické je účastenství na tvorbě toho druhého: „sestupil jste do naší české psyché hodně až do vnitřností – píšete, že musíte dál a dál – provázím toto Vaše sestupování se vším účastenstvím svého srdce i rozumu,“ píše Masaryk Macharovi 6. října 1894 v reakci na vydání Magdaleny a sbírky Zde by měly kvést růže. Macharova poezie vyhovovala Masarykově představě o noetické funkci umění („poezie bez myšlenek není“), uprostřed devadesátých let, tedy právě v době, kdy se jeho přátelství s Macharem rychle prohlubovalo, se intenzivně zabýval českou i světovou literaturou. Jak konstatoval Jiří Brabec

(Panství ideologie a moc literatury, Praha 2009, s. 45), v nedokončeném cyklu úvah Moderní člověk a náboženství Masaryk tematizoval „podivuhodnou blízkost svých sociologicko-psychologických analýz, provedených v Sebevraždě, a uměleckého zobrazení zoufalého hrdiny Garborgova románu Umdlené duše“ či postav Dostojevského. Spříznění prožíval i ve vztahu s Macharem. Oba spatřovali souvislost mezi Českou otázkou a Magdalenou, Karlem Havlíčkem a Božími bojovníky, úvahami v Naší nynější krizi o ženské otázce a sbírkou Zde by měly kvést růže a nedokázali úplně rozlišit, zda jde jen o paralelu, nebo zda jejich rozhovory měly třeba nevědomý inspirační vliv. Jako by se každý svým vlastním způsobem věnoval obdobným tématům a problémům. „Ta harmonie naše dělá mě šťastným, ale půjde-li to tak dál, stanu se spiritistou,“ píše 23. července 1895 Machar Masarykovi.

Vztah mezi filosofií, vědou a uměním Masaryk promýšlel v řadě textů, jeho úvahy se promítaly i do korespondence, nebo jí byly naopak iniciovány. Stopu prolínání soukromých a publikovaných textů můžeme vysledovat ve studiích o moderním titanismu, jež Masaryk nejprve vágně nazýval „obrazy 19. století“ (již na jaře 1894) a na konci roku 1895 je pracovně uváděl jako „Filosofie a náboženství – boj moderního člověka o světový názor“. Studie se obdobně jako ostatní projevy obou aktérů rodily z mnoha momentálních impulsů: Masaryk zmiňoval boje o Českou modernu, svou kritiku Vrchlického a polemiky vyvolané Macharovou studií o Hálkovi. Navazovaly také na předchozí práce počínaje Sebevraždou a měly být jakýmsi završením, „závěrečným účtem“ nutkavých témat i vypořádáním se s „kusem krize své“. V. K. Škrach v doslovu k prvnímu soubornému vydání Moderního člověka a náboženství v roce 1934 vzpomněl na formativní vliv, který měly články otištěné v letech 1896–1897 ve čtvrtém a pátém ročníku Naší doby na mladou generaci, analýze příčin „nemoci konce století“ na naléhavosti dodávala i „citová bezprostřednost“ a „vášnivě zaujetí“. Osobní stylizace přesvědčovala, že Masarykovi nešlo o akademické pojednání nebo „o literárně zajímavé téma, nýbrž o živé a žité vlastní otázky, v nichž vidí i otázky celé své doby“ (in T. G. M., Moderní člověk a náboženství, Praha 2000, s. 181). Macharovi Masaryk popisoval i psychofyzické stavy provázející jeho psaní (horečka, nespavost, „posedlost“ tématem) a přičítal mu jistou iniciační úlohu: „Věru nevím, co to do mě vjelo, myslím, že jste mně k tomu pomohl, a za

to gratias! Opravdu – ohněm se i stará koudel rozhoří, alespoň chytá!“ (13. prosince 1895).

Jiří Brabec v jedné z masarykovských studií poznamenal (a zdůrazňoval to i v přednáškách), že kapitola věnovaná Mussetovi je „zdanlivě paradoxní“: „Masaryk, tak alergický na subjektivismus, je v Mussetově případě plný porozumění. Oceňuje Mussetovu upřímnost, ‚pravdivost citů‘, chválí básníka, že nezatajuje své myšlenky“ (Panství ideologie a moc literatury, s. 48). Masaryk v prvním čísle pátého ročníku Naší doby v říjnu 1897 začal otiskovat kapitolu Moderní člověk a náboženství: Moderní titanismus. Po expozici problému následovala první podkapitola Nemoc století (Alfred de Musset), kterou Machar v dopise z 21. října (tedy den poté, co číslo vyšlo) pochvalně komentoval a odkazoval na Mussetovy básně, z nichž by se dalo „mnoho citovat“. Masaryk jej obratem požádal o zapůjčení Mussetovy lyriky a Machar mu věnoval svůj exemplář. Pokračování studie (nadepsané Moderní titanism. A. de Musset: nemoc století) pak Masaryk uvedl citátem z dalšího Macharova dopisu z 1. listopadu: „Musset je upřímný člověk, jemu není jen ‚panbů‘ takovou příkrasou básnickou, jemu je skutečně ultimum refugium. Tak na mne dělá dojem, jako by mu měl za zlé, že se tak málo stará o pořádek tohoto světa, když už jej jednou stvořil – jako nějaký vznešený pán o svého levobočka; Musset na jeho místě by to spořádal jinak, ale konečně – tací jsme všichni. A Musset stojí přece jen výš než hrdina Garborgův: Gram jde ku *knězi* (ne k *bohu!*), Musset se hádá s pánembohem, ale s bohem! A tam ten je jenom duše ‚umdlená‘, tenhle je docela zlomená, ale hrdá, aristokratická.“ Masaryk navazuje: „Machar tu (v nedávném dopise) velmi správně ukazuje na ráz Mussetova hledání Boha a na rozdíl mezi rekem Mussetovým a Garborgovým. Vpravdě je pro Musseta charakteristické to, že nehledá Boha pouze filosofického, ale náboženského, přímo řečeno *zjeveného*“ (Naše doba 5, 1897/98, č. 2, s. 142).

V další analýze Masaryk musel domyslet důsledky Mussetova (Rollova, Octavova) subjektivismu, citového egoismu, nepolitického a nesociálního životního postoje ústícího ve skutečné nebo mravní sebevraždě. Přesto jako by mu byl Musset sympatičtější, jak poznamenal Jiří Brabec, než „objektivnější Faust“ a Don Juan, který „dovede bojovat pro svobodu vlastního i cizího národa“ (tamtéž, s. 144). S některými

body Macharovy interpretace mohl Masaryk osobně souznít – s touhou vtisknout světu či společnosti svůj řád nebo s bezprostředním, prožitým, zoufalým vztahem k Bohu. Ve skepsi způsobené pošpiněním „čistoty srdce“, a tedy mravním rozvratem spatřoval vztah k pascalovské skepsi: „Pascalové skepsí umírají. Humovi skepse nepřekážela v komfortu“ (tamtéž, s. 142). Ony sympatie k Mussetovi do Masarykovy studie však také mohly proniknout z Macharova hodnocení a vztahu k romantikům (v Konfesích literáta vzpomíná na vliv Lermontovův, jeho první fejeton se týkal Byrona).

Komplexnost vztahu mezi Masarykem a Macharem by měla představit plánovaná několikavazková edice korespondence (první svazek z let 1893–1896 vyjde v roce 2016). Na její přípravě se podílí tým z Masarykova ústavu a Archivu AV ČR a Literárního archivu PNP, vyjde v rámci řady Korespondence TGM, doplňuje Spisy T. G. Masaryka (vydávané ve spolupráci MÚA a Ústavu T. G. Masaryka), jichž je Jiří Brabec vedoucím redaktorem.

Napsal Jan Jakubec, 3. 12.

Ve fondech Archivu Ústavu T. G. Masaryka, spadajícího dnes pod správu Masarykova ústavu a Archivu AV ČR, bylo lze najít kupodivu jen čtyři dopisy, jež Masarykovi v letech 1898–1925 adresoval literární historik Jan Jakubec. Řídkost dochovaného souboru přitom zcela jistě neodpovídá míře někdejší vzájemné rozpravy (lze to ostatně doložit i podstatně četnější sérií Masarykových vzkazů v pozůstalosti Jakubcově, LA PNP). V devadesátých letech a v prvním desetiletí století dvacátého Jakubec patřil k důležitým aktérům kampaně, jež – pod dohledem Masarykovým – byla vedena také na poli literární kritiky a literárního dějepisceví, rozvíjejíc, avšak i revidujíc perspektivu Masarykovy České otázky, v níž „jsou dějiny českého písemnictví zaklíněny do historických, ideologických i politických kontextů“ (Jiří Brabec: Dvě kapitoly o Masarykově vztahu k literatuře [2006], in týž: Panství ideologie a moc literatury, Praha, 2009, s. 42–57, zde s. 55).

mt

Jakubec Masarykovi, Vídeň, 13. 11. 1898

Velectěný pane profesore,

po častějších rozmluvách s p. Macharem, se kterým se zde častěji stýkáme, pojal jsem úmysl napsati zevrubnější článek o tom, co bychom měli konat vzhledem k naší novější české literatuře – míním vydávání (kritické) starších spisů našich buditelů, jejich korespondence, vydávání rozborů o jejich činnosti, časopis literárně-historický atd.

Hodil by se Vám takový článek do Naší doby? Byl bych s ním hotov ještě do konce tohoto měsíce, takže by mohl popřípadě vyjít ještě v čísle prosincovém.¹

Právě jsem se dověděl, že se bude časopis literárně historický vydávat od nového roku. Zamýšlí totiž Prusík přeměnit Krok na takový

časopis.² Redakci patrně bude obstarávat dr. Prusík ml., úředník v univerzitní knihovně. Náš plán tedy, ke kterému jste dal Vy před 2 měsíci podnět, tímto způsobem zajde.³ Já bych si ovšem nic z toho nedělal vydávat časopis druhý ještě; který by bylo životaschopnější, ten by potom obstál. Psal jsem v tom smyslu Vlčkovi. Chystaný časopis bude patrně měsíční sbírka pátečních literárních příloh Národních listů s nějakým článkem literárně historickým. Nechce prý být proti realistům, někteří prý budou i spolupracovníky (prof. Hostinský). Kdyby to vedli pořádně, bylo by mně to dosti milé, aspoň bychom se s Vlčkem mohli věnovat více práci odborné; taková redakce pohltí patrně mnoho času. – S reorganizací strany to nejde, jak se dovídám od přátel. Škoda! Ale dalo se to skoro při tak různých názorech a chtění i v tak malém hloučku, jak jsme se scházeli ve středu, čekat.

Tady na univerzitě poslouchám hlavně Jagíce a Minora; Jagíc se mi líbí v seminářích, Minor více svou důkladností na přednáškách.⁴ Pobudu tady asi k vánočním prázdninám. Pak se hodlám zastavit v Praze a po vánocích pojedu dál do Berlína.

Srdečně pozdravuje

Váš oddaný

J. Jakubec, Vídeň IX, Schlagens. 5, Th. 5.

Poznámky

- ¹ Srov.: „Rozmlouvali jsme s přítelem Macharem o nedostacích naší literatury novočeské. Jemu leží stále na mysli hlavně vydávání českých autorů starších – vydávání co možná úplně a kritické. Požadavek svůj také již při různých příležitostech nejednou pronášel veřejně. / A podobně volali i jiní. Já sám jsem měl příležitost ukázati na nedostatek kritického vydání básní při Kollárovi, při Markovi. Podobné tužby se přečetly, uznávaly, ale nestalo se nic“ (Jakubec, Jan: Organisueme práci na prospěch novočeské literatury. Naše doba 6, 1898/1899, č. 4, 20. 1. 1899, s. 241–248, zde s. 241).
- ² Viz: „starý Krok, časopis Frant. Xavera Prusíka vědecko-pedagogický, přetvářel se za spoluredakce jeho syna, překladatele a skriptora univ. knihovny Bořivoje Prusíka, na obzor literárně umělecký se zvláštním vztahem k historii literatury, teorii literární a teorii umění; obnovená revue však po pěti sešitech zanikla“ (Grund,

Antonín: Z počátků první české školy literárně historické. Památce † prof. dr. Jana Jakubce. Časopis pro moderní filologii 23, 1936/1937, č. 1, listopad 1936, s. 1–16, zde s. 9). „Tímto číslem zastavujeme další vydávání ‚Kroka‘, nemohouce se odhodlati k dalším finančním obětím,“ konstatovaly v půli roku 1899 „redakce a vydavatelstvo“ „nedostatek platícího čtenářstva“ (Oznámení. Krok 13, 1899, č. 4–5, s. 156). K pozoruhodnějším příspěvkům, jež Krok během předchozích měsíců přinesl, lze počítat text Spiridiona Wukadinoviče Nejnovější drama Gerharta Hauptmanna (č. 1, s. 11–12, č. 2, s. 37–39), reflektující berlínskou inscenaci Hauptmannovy hry Fuhrmann Henschel.

- 3 K peripetiím vzniku časopisu věnovaného – pod Vlčkovým dohledem – oblastem literatury a umění srov. Bláhová, Kateřina: „Zítřka bude se muset založit český časopis pro literární historii...“. Vzájemná korespondence Jaroslava Vlčka a Jana Jakubce v letech 1898–1899. Listy filologické 131, 2008, č. 1–2, s. 171–229. Úvodní číslo Vlčkova Obzoru literárního a uměleckého nakonec přece jen vyšlo 30. března 1899, i přesto, že Vlček současně počátkem r. 1899 vyhověl pozvání do redakčního kruhu Listů filologických. Koneckonců Vlček přispěl v témže roce do Listů filologických (což ovšem nijak nevypovídá o jeho angažmá redakčním) pouze jedinkrát, a sice zostra vedenou recenzí knihy Františka Bačkovského Přehled dějin písemnictví českého z let 1848–1898 (Listy filologické 26, 1899, č. 3, s. 295–302).
- 4 K výuce germanisty Jakoba Minora srov. Jakubec, Jan: Nový seminář. Naše doba 7, 1899/1900, č. 12, 20. 9. 1900, s. 891–895, zde s. 891.

Jakubec Masarykovi, 5. 3. 1901

Velevážený pane profesore,

dohodli jsme se již dříve s kol. Táborským, že on si vezme na starost rozhledy umělecké.¹ Jsem rád, že svým návrhem² toto dohodnutí schvalujete. Pro toto číslo mám již přehled hudební, který jsem pro nedostatek místa z předešlého čísla odložil. Tak by snad ještě v tomto čísle zůstalo při starém; bude to dobře už proto, že se jím končí půl ročníku. Představovali jsme si, že by pro tento ročník zůstala ještě společná rubrika pro rozhledy literární a umělecké, ale ráčíte-li přidat ještě nějaké nové rozhledy do tohoto ročníku, pak bude dobře, když se v dubnovém číle zavede samostatná rubrika pro umění.

Píšu článek o Zeyerovi; chci shrnout, co o něm napsaly jednotlivé časopisy, jak ho oceňují rozličné směry literární. Byl bych tedy velmi povděčen, kdybyste mohl co nejdříve poslati časopisy, které snad máte doma. Ovšem z některých jsem již udělal výtah. Kdyby bylo třeba, mohl by z toho být i samostatný článek; ale v přehledu, myslím, že to bude též úplně na místě.³

Za zaslané lístky do divadla upřímné díky.

Srdečný pozdrav.

Váš oddaný
J. Jakubec.

Poznámky

- 1** Jakubec se „na vyzvání T. G.“ ujal „literární“ části „Rozhledů literárních a uměleckých“ měsíčníku Naše doba v říjnu 1900 (Jakubec Macharovi, 15. 10. 1900, LA PNP, f. J. S. Machar), František Táborský měl na starosti především referování o událostech a zjevech scény výtvarné.
- 2** „Vážení pane doktore Jakubče, ¶ myslím, že by bylo nejlépe, oddělit také rozhledy Vaše od uměleckých. Vy mějte své měsíční místo, kolega Táborský své – ubude Vám jednání a braní ohled druhu na druhu. Mimo to se takto ukáže na důležitost obou rubrik a samostatnost věcnou. Kolega Táborský spokojuje se 3 stranami měsíčně. ¶ K rozhledům těmto brzy, doufám, přibudou ještě lékařské (hygienické) a konečně mám sám na mysli psávat něco podobného z našeho života vniterního. Časopisy a knihy pošlu. ¶ Vám oddaný ¶ Masaryk“ (Masaryk Jakubcovi, 3. 3. 1901, LA PNP, f. Jan Jakubec).
- 3** Jakubec, Jan: Boj o Zeyera. Naše doba 8, 1900/1901, č. 6, 20. 3. 1901, s. 461–468.

Jakubec Masarykovi, Královské Vinohrady [ul. Čelakovského, č. p. 194], 3. 1. 1903

Velevážený pane profesore,

prosím Vás, nechtěl byste pro příští číslo N. D. napsat o Macharových Fejetonech? Ve většině případů Machar bojoval Vám po boku, pro Konfese znáte jej osobně jako nikdo z nás,¹ dovedete základ psychologický vystihnout jako nikdo jiný. Kdo by tedy byl povolanější psát o nich nežli Vy. A Macharovi byste tím jistě udělal radost a nám byste vrhl na Machara nový paprsek.

Mně kromě toho není tak snadno najít referenta: sám psát nemohu – a kdybych i měl čas, nebylo by to asi Macharovi tak milé, protože jsem o něm psal již několikrát; a jiný by mně napsal buď prostý hymnus na Machara, nebo odsouzení jeho – jak se to jeví ve většině z kritik o Fejetonech. Chtěl bych tento rozbor zařadit do budoucího čísla, kde hodlám podat řadu referátů z oboru literárně historického a příbuzného obsahu. Je-li Vám tedy možná, prosím snažně, napište nám ten referát.² Já mám nyní zase velmi pilné – ba naléhavé – práce pro Laichterovu Literaturu³ a pro Národopisné muzeum,⁴ proto mně laskavě promiňte, že se nepřicházím optati osobně.

Přejeme Vám všem šťastný a veselý nový rok.

Náš srdečný pozdrav a uctivé poručení.

Váš oddaný J. Jakubec.

Poznámky

- 1** Machar, Josef Svatopluk: Knihy feuilletonů. První (1888–1896). Praha, Čas 1901; týž: Knihy feuilletonů. Třetí: Konfese literáta. Praha, Čas 1901; týž: Knihy feuilletonů. Druhá (1896–1900). Praha, Čas 1902. Konfese literáta začal Machar promýšlet zjara 1900 (srov.: „Chci psát Času sérii fejetonů: Konfese literáta – míchaninu vzpomínek, myšlének, nápadů ap. – jen co se k tomu dostanu“ (Machar Herbenovi, 9. 4. 1900, LA PNP, f. Jan Herben), na podzim téhož roku padl plán vydat je u Laichtera: „Laichtrovi jsem poslal fejetony. Byly toho 2 svazky a zdá se,

že musím jít s nimi o dům dál. Je mu to mnoho, chce jen jeden díl ap. Nemám mu za zlé: každý vidí své [...] Já chci mít fejetony, on chce mít napolo učenou knihu, manuál patrně pro gymnazisty. ¶ Byl tady Masaryk – mluvili jsme o tom, chce ještě s Laichtrem pohovořit, ale já už myslím, kam to přestěhovat“ (Machar Herbenovi, 22. 10. 1900, tamtéž). Nicméně smysl Jakubcova konstatování, že Masaryk „pro Konfese“ zná Machara „osobně jako nikdo z nás“, se mi nepodařilo rozkrýt.

- 2 Masaryk Jakubcově prosbě nevyhověl, o Macharovi psal poté teprve v únoru 1904 (Masaryk, T. G.: Machar a politika. Čas 18, 1904, č. 59, 28. 2., s. 1). Macharovy Knihy fejetonů v průběhu roku 1903 v Naší době komentovány nebyly.
- 3 Literatura česká devatenáctého století. Praha, Jan Laichter 1902–1907. Srov.: „Musíme ještě s Vlčkem ukout plán. Hleděl jsem Laichtrovi vmluvit myšlenku, aby vydal takovou revizi o všem našem životě českém v 19. stol. asi tak, jako je Schlentherův podnik Das 19. Jahrh. in Deutschlands Entwicklung (právě v něm vyšly krásné dějiny německé literatury od R. M. Meyera). Má do toho chuť. Až to ujednáme trochu v hlavních rysech, přijde asi Laichter o radu k T. G. i k Vám“ (Jakubec Macharovi, 2. 1. 1900, LA PNP, f. J. S. Machar). R. 1903 vycházela po sešitech část nadepsaná poté (v knižním vydání) Od M. Zd. Poláka ke K. J. Erbenovi), viz: „Mé tři kapitoly přijdou zase na začátek. Posud jsem z nich odvedl jen první (Mladý Šafařík a Palacký). Mám ještě úplně nevypracovanu kapitolu o Čelakovském, na něž dojde, jak myslím, asi v polovici dubna. Musím si tedy hodně popílit (Jakubec Macharovi, 2. 1. 1903, LA PNP, f. J. S. Machar).
- 4 V druhé polovině května 1903 byla slavnostně veřejnosti otevřena nová budova Národopisného muzea československého (srov. Otevření Národopisného muzea československého v zahradě Kinských. Národní listy, 15. 5. 1903, s. [3–4]). Jakožto vydatný podílník příprav někdejší Národopisné výstavy (1895) a poté člen nejrůznějších formací, modelujících činnost Národopisného muzea Jakubec pomáhal organizovat také nový prostor instituce, s níž byl mj. spojován nadějný projekt „národopisné encyklopedie československé“ (viz Ω: Národopisná encyklopedie. Národní listy, 23. 5. 1903, s. 3); podle Jiřího Horáka Jakubec r. 1902 „vypracoval podrobný plán chystané encyklopedie“ (Horák, Jiří: Národopisné práce prof. Jana Jakubce. Národopisný věstník československý 16, 1923, č. 1, s. 19–26, zde s. 25).

Jakubec Masarykovi, Malá Skála u Turnova, 22. 8. 1925

Pane prezidente!

Prosím, abyste přijal mé nejrůznější díky a projev hluboké vděčnosti za věnovaný mi exemplář svého díla „Světová revoluce“.¹

Kolikrát jsem již vzpomínal na Vaši přípověď, kterou jste nám dal, když jsme oslavovali Vaše šedesátiny:² Co jste až posud napsal, že je jen předmluva k tomu, co hodláte ještě napsat. Tenkrát se mi to zdálo tak směle prorocství. Vaše díla, která podávají jedinečnou syntézi současného myšlení a citění světového, vyplňují skutečně Vaši přípověď z r. 1910.

Věřím také v druhou část tehdejšího Vašeho slibu, že budete aspoň do osmdesáti let živ. Z plného srdce Vám přeji, aby Vás neopouštěla posavadní vzácná svěžest duševní i tělesná, abyste mohl své veliké poslání v našem národě dovršit.

Jsem
v hluboké úctě oddaný
Jan Jakubec.

Poznámky

- ¹ Masaryk, Tomáš Garrigue: Světová revoluce za války a ve válce 1914–1918. Praha, Čin – Orbis 1925. Reflexi knihy v měsících po jejím vydání shrnul užitečně Jaroslav Werstadt (Naše revoluce 3, 1925/1926, č. 3–4, 23. 4. 1926, s. 473–474.
- ² Pro tu příležitost vznikl sborník T. G. Masarykovi k šedesátým narozeninám (red. Edvard Beneš, František Drtina, František Krejčí a Jan Herben. Praha, Grosman a Svoboda 1910), Jakubec do něj však nepřispěl.

Píší Jiří Flaišman a Michal Kosák, 10. 12.

„Co zvolit jako výchozí text románu **Loutky i dělníci boží** – vydání z roku 1917, nebo 1935?“ Tak byl postaven jeden z edičních problémů chybějících svazků **Souboru díla F. X. Šaldy**, jak jej v prosinci 2006 na setkání členů Společnosti F. X. Šaldy formuloval Michael Špirit. V následné diskusi tehdy zúčastnění souhlasili s návrhem Jiřího Brabce „spíše než volit jedno ze znění románu jako výchozí [...] vydat obě verze paralelně, v jednom nebo dvou svazcích“ (podle Resumé debaty, jež bylo spolu s Špiritovým textem otištěno v Zápísníku o Šaldovi č. 17/2010). Argumentem pro takový ediční postup byla pro diskutéry míra přepracování, která vylučuje možnost podat změny v nějakém ještě prakticky využitelném různočtení. Brabcův souběžný otisk obou znění by sice šalamounsky řešil otázku volby výchozího textu tím, že by ji suspendoval, nicméně tato koncepce, již jsme jakožto editoři připravovaného nového vydání Šaldova románu pro dokončovaný Soubor díla F. X. Š. také zvažovali, vychází z jiné představy o historii textu, než jakou jsme nyní získali.

Šaldův román *Loutky i dělníci boží* vyšel knižně celkem čtyřikrát, vždy v rámci celku autorem koncipovaných spisů. Ještě před knižním vydáním publikoval Šalda časopisecky na pokračování rozsáhlou ukázkou z románu ve *Květech*, tehdy pod titulem *Osud a milost*. Následně v roce 1917 vyšla kniha ve dvou svazcích v Unii, tamtéž následovala další dvě vydání: 1918 a 1920. Naposledy vydal autor *Loutky* v jediném svazku v rámci melantrišského *Díla F. X. Š.* v roce 1935. Odlišnosti mezi časopiseckým vydáním a edicí v Unii jdou na vrub cenzury, tiskových chyb, ale jsou i důsledkem Šaldových především formulačních, nikoli však dalekosáhlých změn (mj. v psaní jmen postav, ne v celkovém rozvržení). Knižní vydání z let 1917–1920 jsou prakticky totožná. Zásadní je tedy především otázka míry přepracování ve vydání z roku 1935.

Vedle srovnání všech knižních znění poskytuje některé informace o způsobu autorovy práce na románu i torzo podkladu pro sazbu vydání v nakladatelství Melantrich (v Šaldově pozůstalosti v LA

PNP). Tvoří ho vlastnoručně korigované stránky vydání z roku 1920. Můžeme zde sledovat velmi časté změny pořádku slov, pravopisné aktualizace, ale i autorovu snahu o oživení výrazu zastaralého na rovině lexikální (např.: *mlunná* na *elektrická*), nebo úsilí vyhnout se starším syntaktickým vazbám. Mimo tyto změny, které průběžně zasahují celý text románu, jsou zde varianty dalekosáhlejší, které např. prohlubují aktuální a polemické zahrocení románu: básník Pirkan je ve vydání z roku 1920 „*perversní scholastik a profesionál poesie*“, ve vydání z roku 1935 „*perversní dekadent a milovník čisté poesie*“, o Šimonce se zas v posledním vydání nově dozvídáme, že „*je prý socialistka a žádný sociální radikalism není jí dost radikální*“. Pro četnost takových změn nicméně platí Šaldova vlastní charakteristika nového znění v úvodním slovu k otisku v melantrišském Díle: „...toto vydání je *místy* dosti hluboce přepracované“ (s. 7). Autor jak přípisů, tak škrty revidoval tedy zásadně vybraná exponovaná místa románu (např. závěr), jeho revize však přirozeně není všude stejně hluboká.

Dosavadní představa o míře přepracování – Emanuel Macek o románu v této souvislosti mluvil jako o textologické „noční můře“ – byla patrně vyvozena jednak z porovnání těchto exponovaných částí, ale mohl ji způsobit i optický klam, jenž byl vyvolán vnějším vypravením románu původně dvousvazkového ve svazku jediném (v plánech pro melantrišské vydání operoval přitom Šalda také s vydáním o dvou svazcích). Přitom rozsah románu je téměř totožný (rozdíl dělá přibližně 4 normostrany), základní odlišnost je v úspornosti sazby vydání v Melantrichu. (Poznamenejme ještě jen, že zásadně se neproměnil ani tak text románu, jako spíše kontext: první vydání má recepci bohatou, navíc značně polarizovanou, vydání v Díle F. X. Šaldy minimální.) Z naší perspektivy bude tedy vhodnější přidržet se základního nastavení pro dosud vydané beletristické svazky Souboru díla F. X. Šaldy, čili přiklonit se k původnímu záměru tehdejší redakční rady Souboru a slovy Felixe Vodičky „Loutky i dělníky boží [...] vydati v znění posledním“. Tím nás přestane sužovat otázka volby výchozího textu a naše pozornost se bude moci soustředit k možnostem zachycení variant v rámci komentáře.

Autoři jsou členy řešitelského týmu Institutu pro studium literatury, který v rámci projektu 13-37296S připravuje Šaldovu bibliografii a chybějící svazky Souboru díla F. X. Š.

Píše Libuše Heczková, 17. 12.

V roce 1988 jsem se ocitla v letním parnu na moskevském Arbatu, vyšla jsem z kina jednoho ze sovětských „mrakodrapů“ lemujících bulvár Nový Arbat. Na dlouhých několik hodin jsem zůstala sedět uprostřed hlučné „Gorbačovovy“ Moskvy, která mne zaskočila svojí svobodou a chudobou. (Jaké štěstí, že mi zachutnala pohanková kaše.) Ale na kaši ani na rybí karbanátky jsem sedíc na Arbatu nemyslela. V socialistickém velkosálu tehdy promítali poslední film **Andreje Tarkovského Oběť**. Toho Tarkovského, na jehož Stalkera jsme se scházeli s přáteli, abychom jej viděli v německé verzi na západoněmeckém zrnícím kanále ze střešní antény sídlištního věžáku. Oběť se propojovala plně s tehdejší Moskvou, a zároveň to byla setkání se sebou samotnou, hodiny v kině a hodiny poté, hodiny nevolnosti a hodiny slasti, hodiny vytržení a sdílení.

Tento patetický zážitek znovu vyvstal ve své tělesné a emocionální podobě před obrazovkou malého komputera, na němž jsem z bůhvíjakých příčin viděla dokument Directed by Andrej Tarkovsky o natáčení právě filmu Oběť, sestavený v roce 1988 z 50 hodin filmového pásu kameramana Arne Carlssona, zachycujícího přednášky a rozhovory režiséra s polským střihačem Michalem Leszczyłowskim. „Film je konzerva času, film je časové médium, film se děje jako mozaika časových úseků, na níž se podílíme...“ Oběť je film dlouhých záběrů, časových zastavení v časové trvalosti, minimálních hnutí a odstínů, také výbuchů větru a moře, primárních zážitků těla, dechu a bušení srdce...

Oběť je filmem participace, sestupu do podsvětí a fyzické response... Ale také vykročení ze subjektivity právě touto extrémní soustředěností k sobě. Vyvolává myšlení a ustavuje nás ve světě, který sdílíme s jinými, v přírodním světě, do nějž jsme zasazeni. Může tam být až nevolno... tak nevolno, jak jsme smrtelnými bytostmi, ale současně volno právě možnostmi sdílení, a také možnostmi prožít své emoce a svůj chaos. Divná slova jaksi se nehodící do této doby, zážitky snad ponechané v dosahu některého z náboženství. Možná že bychom ale tento zážitek mohli pojmenovat spíše jako zážitek patosu tak, jak jej připomíná nová kniha Josefa Vojvodíka **Patos v českém umění, poezii a umělecko-**

estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století (jednu kapitolu napsala Marie Langerová, vydalo Argo 2014).

Vojvodík v kapitole Pasivita, passio, patos: návrat exkomunikované kategorie připomíná Emanuela Lévinase: „Lévinas uvažuje o ‚dokonalé pasivitě posedlosti‘ jako spojení pasivity a prudké afektivity, o odpovědnosti za druhého, což ovšem rozhodně neznamená, jak zdůrazňuje, vůli k altruismu, chtění obecného blaha, lásky nebo něco podobného. Teprve v této ‚pasivitě posedlosti‘ se identita individualizuje jako jedinečnost: také jako jedinečnost a radikalita (nakažlivě) etické situace, která je situací ‚tváří v tvář‘, situaci blízkosti a doteku s druhým, s tváří a tělem druhého“ (s. 53). Kniha se nevěnuje jen zapuzené obecné kategorii patosu, hlavně patosu umění čtyřicátých let, ale také patosu lidských gest uměnovědců a vědců pod tlakem totalitních ideologických normalizací, když norma se stává nebezpečím a diktátem, kdy narušuje lidské vztahy, schopnost pochopit druhého. Norma je a asi musí být součástí procesu vytváření sebe sama, součástí procesu identifikace se společenstvím, ale také může být podrobována soustavnému vyjednávání, kritice a hře. Ve chvíli, kdy je bezhraničným diktátem, který jakékoliv vyjednávání, jakékoliv zastavení se, jakoukoliv hru mimo rámce diktovaného sankcionuje, stává se subjekt skutečným poddaným, ztrácí to, co zapudil, „objektované“ (jako odpad) je zapomenuto, a zapomenuto je to, co nás dělá lidmi, to jiné, druhé. V těchto chvílích i estetické gesto, gesto vedoucí nás k zážitkům vytržení, které nemusí být jen extatickým, dionýským v pravém slova smyslu, ale tím otevřením se něčemu nenormativnímu, je gesto politické a nebezpečné, a jako takové je trestáno.

V roce 1988 v Moskvě snad díky rozbití normality, snad na rozvalinách totalitního impéria bylo možné porozumět síle umění a síle svobody, která nabízí různorodé cesty a umožňuje vyjednávání s normalitou, zápas o podstatnější smysl. Dnes je Moskva jiná, jiná je i Praha, z níž cesta do tehdejší Moskvy byla cestou vysvobození. Co zůstává v nás, je strach z dlouhých záběrů, strach z toho, co jsme jaksí potlačili, strach ze zastavení, strach z druhých... Naučili jsme se jiné normalitě, ale nenaučili jsme se patosu a svobodě nebo lépe řečeno vůli k vlastní svobodě, která je dnes s normalitou ve sporu. I kdyby jen občas a v estetickém vytržení.

Napsal Jan Lehár, 30. 12.

*Jako připomínku úmrtí významného českého literárního historika a editora, medievisty **Jana Lehára** (23. 1. 1949 – 29. 12. 2004) publikujeme texty, jež pojednávají v precizním a zároveň obecně přístupném souhrnu o cestě české poezie od středověku po Máchu a které zůstaly skryty jako doprovod (tzv. sleeve note) k audiosouboru Čtveročasí básnictví českého, sestaveném Vladimírem Justlem a Janem Lehárem (Praha, Supraphon – Supralong 1981–1982, v režii V. Justla, s výběrem hudby a v hudebním nastudování P. Jurkoviče a J. Tichoty).*

Nechceme uměle vytvářet z tohoto zdařilého popularizačního textu odbornou studii, nedoplňujeme bibliografické odkazy tam, kde Jan Lehár přímo cituje cizí formulaci i s uvedením jména původce (např. Antonína Škarky) nebo autora z dobrých důvodů zamlčuje, neboť šlo o zakázané jméno (např. Romana Jakobsona, v třetí části textu). Nemělo by podle našeho názoru ani smysl komentovat jednotlivosti vzhledem k literatuře předmětu, která se objevila po datu vzniku této Lehárovy práce, bojovali bychom tak – s nejistým zdarem – proti časové situovanosti zveřejněného textu i jeho žánru: obrací se primárně k čtenáři neobornému. Časovost je jen jedna ze stránek Lehárova doprovodného textu k recitační a hudební realizaci české poezie pěti století (korekci by si nově zasloužila krátká pasáž o Husovi jako reformátorovi církevního zpěvu). Vedle toho však mohl autor řadu formulací a myšlenek bez korektur zopakovat nebo rozvést ve svých pozdějších pracích, až po syntetický nástin dějin starší české literatury pro potřebu studentů z roku 1997 (od druhého vydání přetiskovaný jako součást kolektivní příručky Česká literatura od počátku k dnešku) a koncizní výklad o středověké lyrice v rámci čtvrtého dílu Lexikonu české literatury (2008).

A budeme-li ještě konkrétnější: K dvojímu výkladu staročeské milostné lyriky, kterému Lehár věnuje stručně pozornost v prvním oddíle svojí stati, aniž tehdy mohl jména obou vykladačů uvést (hlavně v prvním případě, kdy šlo o Václava Černého, tím druhým je Pavel Trost), se vrátil hned v roce 1983 ve sborníku věnovaném Amedeo Molnárovi

*(ani zde si pochopitelně jméno V. Černého nepřičteme) a později v podrobné úvodní studii své knihy Česká středověká lyrika (1990) a v dvojrecenzi Paleobohemika Václava Černého (2001). Podobně lze uvést návraty k některým autorům a dílům (Závišově písni v r. 1989, Bedřichu Bridelovi o deset let později aj., viz **Bibliografii Jana Lehára**). Některé akcenty či osy výkladu – i jiné než ty, které J. Lehár v úvodu zmiňuje jako ne zcela samozřejmé – mohou dnes vyvolat pochybnosti. Nezapomínejme však, že možnost problematizovat je u popularizačních textů omezená. Autorem je literární historik, muzikolog by téma jistě pojmenoval i pojednal jinak. Výklad je soustředěn k česky psané slovesné tvorbě; husitství se zde vyděluje z epochy středověku (o problematice jeho včlenění do dějin české literatury se autor zmínil několikrát jinde). Pozdně barokní básnictví nahrazuje do značné míry pasus o tzv. pololidové časové poezii a lidové písni. (Za postřehy děkujeme Marii Škarpové.)*

js, lm

K Čtveročasí básnictví českého

Obsah a uspořádání tohoto souboru¹ mohou vyvolat dvě pochybnosti o jeho názvu. Za prvé: proč *básnictví*, když je zde věnováno tolik místa próze, a za druhé: proč *čtveročasí*, když podle běžného dělení nás první dvě desky provádějí od středověku přes husitství k humanismu a další dvě slibují dovést nás barokem k ranému obrození. Na první pochybnost odpovíme, že básnictví v obecném smyslu toho slova se nekryje nutně s veršem a že v literárních dějinách přicházejí období, kdy básnická schopnost nachází živnou půdu za hranicemi poezie, na čas vyčerpané a neplodné. Tak je tomu u nás v šestnáctém a na počátku sedmnáctého století: rozhořívá-li se kde v českém humanismu jasným plamenem básnická představitost, tedy ne v poezii, i kvantitou chudé, ale v jeho prvé doméně, v próze. K druhé pochybnosti, oprávněnější, řekneme tolik, že jakkoli husitství a humanismus tvoří dvě samostatné dějinné fáze, přece spolu z jiného hlediska přímo souvisejí. Nemáme na mysli ani tak to, že reformační větev humanismu je ideovou dědičkou husitství, jako spíš vnitřní logiku básnického vývoje. F. X. Šalda duchaplně vyložil, že poezie doby husitské rozkládá poezii

předcházejících období v nový útvar s vlastními uměleckými zákony a kvalitami, ale zároveň se s ní ocitáme u „zvratného bodu vývojového, kdy jeden útvar, alespoň na čas, vyživá a připravuje půdu útvaru novému, protichůdnému, v tomto případě próze reformační a brzy i humanistické“. Z tohoto hlediska a v tomto smyslu tvoří v našem albu husitství s humanismem celek, druhé období čtveročasní českého básnictví.

1

Staročeská milostná lyrika působí na nás zvláštním kouzlem, které mají v literatuře každého národa počátky lyrické tradice. Nepodlehne však tomuto kouzlu natolik, aby nám milostné písně českého středověku zněly jako vzpomínka na dětský věk slovesné kultury: rozuměli bychom jim špatně.

Podle jednoho výkladu, dosud nejpropracovanějšího, je staročeská milostná lyrika původem lidová. Vlivem trobadorské lyriky, kterou k nám v polovině 13. století zprostředkoval raný minnesang, její německý dědic a pokračovatel, byly na domácí milostnou poezii, spojenou s prastarými májovými slavnostmi, naroubovány kurtoazní představy a formy. Ve 14. století byla česká poezie zasažena románským vlivem znovu, tentokrát přímo: ovlivnil ji stilnovismus, básnický směr oslnivě rozkvétající od druhé poloviny 13. století v italských městských republikách a přetvářející trobadorskou tradici v novém prostředí kulturně vyspělého měšťanstva. Výsledkem tohoto druhého setkání s Evropou je slavná Závišova píseň, syntéza dosavadního a příslib budoucího vývoje; ne již ozvěna a obměna cizích vzorů, ale první rovnocenný vklad do evropské poezie. Podle opačné teorie, nedávno břitce formulované, raně dvorský minnesang 12. století nemohl Čechy vůbec zasáhnout, spojení kurtoazních a nekurtoazních složek ve staročeské lyrice odpovídá německému písňovému typu, přecházejícímu na přelomu 14. a 15. století od minnesangu k lidové písni, a Závišova píseň je ohlas předlohy slavného Heinricha Frauenloba, kterého na svém dvoře hostil Václav II.

Pokus o odpověď na otázku, je-li správný tento či onen výklad, zde musíme odepřít; byli bychom jim vtaženi do problematiky, která si vynucuje formu odborného pojednání. Vybereme z obou teorií

to, co mají společné a co je mimo pochybnost: staročeská milostná lyrika je výslednicí dlouhé literární tradice, a to nikoli tradice jediné, nýbrž několikeré. Rozpoznáváme v ní především ideový a motivický fond kurtoazní poezie, vytvořený ve 12. století trobadorů a po staletí okouzující Evropu: paní, nejkrásnější bytost, již stvořila příroda, je pánem svého ctitele a ten jejím vazalem, oba se strachují před klevetníky, nepřáteli dvorné lásky a rušiteli milostné diskretnosti, láska je pro ctitele utrpením, jednak ze své vlastní podstaty, jednak z nepřítomnosti paní, často ze vzdálenosti, která milence rozděluje, ale bolest bude ta tam, vysloví-li paní jediné milostné slovo, které si mileneček vykupuje ctností trpělivosti. Vidíme dále složku buď prapůvodně lidovou, nebo zlidovělou, ale očividně nekurtoazní: píseň Stratilaf jsem milého, asi taneční, neví nic o milostné službě, je prostinkým dialogem dívky s vrtkavým milým, a stejně daleko má k představám dvorné lásky i alegorie písně V Strachotíně hájku, tající milostný trojúhelník, který tvoří sovička – panna, jež přišla o nevinnost, lelek – její svědek, a rozhněvaný slavíček – oklamáný snoubenec. A posléze se setkáváme s prvky, které sice nemůžeme odloučit od tradice kurtoazní poezie, ale které se do ní dostaly teprve během jejího vývoje. Ve staročeských milostných písních není již závazným předmětem milostného citu vdaná žena, dvornost, o které zpívají, se obrací k „pannám a paniem“ a láska, již vyslovují, je převážně opětovaná, naplněná, vzájemnou věrností podmíněná láska k svobodné dívce. Erotický idealismus odtud nicméně úplně nezmysel, a pohrávají-li si křehké verše Slóvce M s dvojnázností citu obrazení se snad k ženě, jejíž jméno tají začáteční písmeno, snad k Panně Marii, je to jeho důsledek a pozdní podoba, sloučení kurtoazní lyriky s lyrikou mariánskou. Erotická ironie a satira, kterou tento idealismus na druhé straně vyvolával, u nás odkazuje k latinským protizenským útokům a ke středověkým studentům, „žákům“. Ale žakovská tradice se připomíná také v poloze zcela odlišné a významnější, když v Závišově písni zazní verše „také já, smutný žák, / umruť v tůhách spievaje / pro mú milú žádnú, když se neráčí smilovati nade mnú“. Vracíme se jimi jakoby obloukem k prvotnímu smyslu a odkazu trobadorské lyriky, k idealitě ženy a lásky, která zůstává přítomna jako trvalá součást našeho života i v nás. A právě Závišovou písni se vracíme také k druhému odkazu trobadorů: tomu, že poezie je výsledkem přísné umělecké kázně.

2

Legendou o sv. Kateřině vstupuje v druhé polovině 14. století do tradice české veršované epiky, velkolepě začínající kolem roku 1300 Dalimilovou kronikou, Alexandreidou a nejstaršími českými legendami, první skutečný básník, básník, který tvoří z vnitřní potřeby a z nitra své doby. Možnosti slovesného výrazu, ke kterým dospěla předcházející desetiletí, se zde obohacují inspirací vytěženou z lyrické tradice, z látky o Tristanovi a Isoldě a ze souvěkého výtvarného dění. Náboženské téma dostává nový smysl a oživující podnět sloučením s ideovým a motivickým zdrojem kurtoazní tradice. Okouzlení ženskou krásou a pochopení lásky se tak dobírá nebývalých a opravdových hloubek: zjihlá smyslovost se stýká s vydrážděnou smyslností, éterický idealismus s temnými a tajenými emocemi. Představivost předbíhající rafinovaností slovesný výraz, sice bohatý, ale ne přebujelý, svědčí o tom, že se s Legendou o sv. Kateřině ocitáme na vrcholu jedné linie básnického vývoje, domácího i evropského, a zároveň již také ukazuje za tento vrchol: ohlašuje, a tato schopnost citlivého předjímání je znakem velké básně a velké literatury, únavu kulturního vědomí, která se naplno projeví na konci století, nad nímž se začínají stahovat mračna velké společenské bouře.

3

Aby dali rámec slovesným projevům doby husitské, zařadili pořadatelé do jejich čela a na jejich závěr dva dokumenty, které sice toto období časově přesahují, vnitřně s tím však, každý v jiném smyslu, souvisejí. Prvním je zakládací listina Karlovy univerzity, z jejíž půdy měly vzejít intelektuální podněty husitského hnutí, druhým zpráva Starých letopisů českých o volbě Jiřího z Poděbrad. Tyto dva texty ostatně souznějí se slovesnými výtvary, které rámují, ještě po další stránce. Husitská poezie a husitská literatura vůbec je povýtce časová, a ne náhodou tvoří její obzvláště poutavou část projevy, které jsou původním určením neliterární.

Odvolání ke Kristu, soudci nejspravedlivějšímu, které přibil mistr Jan Hus 18. října 1412 na vrata mostecké brány ve chvíli, kdy se v malostranském arcibiskupově paláci shromažďovala synoda, na níž měl na něj kardinál Jan Lisabonský uvalit klatbu, a dva z listů, které provázejí další vývoj Husova zápasu s církevní hierarchií, ukazují jednu

příčinu jejich poutavosti: intelektuální a mravní naléhavost; ukázka z listů Jana Žižky druhou: lapidární věcnost.

Poezie doby husitské, jejímiž odběrateli a často i nositeli se stávají lidé nižšího stavu – měšťanstvo, nižší šlechta a nepriviligované vrstvy –, je ve srovnání se složitou citovou, obrazovou a formální problematikou poezie 14. století „šedivá, střízlivá, jednosměrná a jednoznačná“. Básnická forma se stává pouhým nástrojem propagačně zahroceného obsahu a to, spolu s tíhnutím ke zdůrazňování rozumu a vůle, podmiňuje směřování k próze. Obecná prozaizující tendence zasahuje i poezii protihusitskou, jejímž význačným příkladem jsou Veršované letopisy, které snesly, snad v přímé reakci na události, možná však až po polovině 15. století, pozoruhodnou historickou látku ke zrodu husitství a poměrům na Táboře v prvních letech po jeho založení.

Rozkládá-li se v době husitské středověká poezie v nový útvar, neznamená to prosté zpřetrhání literární kontinuity. V roce 1420, za bojů s křižáky, kteří oblehli 28. června Prahu, vznikla Žaloba Koruny české, obsažená spolu s dvěma podobně laděnými básněmi v Budyšínském rukopisu. Autor těchto veršovaných skladeb se hledal ve Vavřinci z Březové, předním politickým mluvčím pražské husitské strany a nejvýznamnějším husitským literátovi, známém především latinskou Husitskou kronikou a Písní o vítězství u Domažlic. Není jisté, je-li ztotožnění autora s mistrem Vavřincem správné; nepochybné je tolik, že to byl představitel vzrostlého sebevědomí pražského měšťanstva a básník důvěrně sžitý se složitou slovesnou kulturou předcházející doby. V Žalobě předstupuje personifikovaná Česká koruna, za níž rozpoznáváme pražskou obec, před téhož soudce, k němuž se před necelými osmi lety odvolal Hus, aby na pozadí světlé řady svých předchozích manželů, králů z přemyslovského a lucemburského rodu, ukázala nehodnost císaře Zikmunda a vyprosila si život podle božího zákona. Rafinované prostředky středověké poezie tu byly zjednodušeny, ale ne smeteny. Trvají tu v nové funkci: o jednom z nich, o básnické eufonii, bylo pěkně řečeno, že se tu mění v „plakátovou zvukomalbu“. Je to skutečně plakátovost, ale plakátovost velké umělecké výraznosti: úderné tirády Žaloby přecházející do ztišené a zniternělé vroucnosti jsou výsostným projevem jedné možnosti básnické tvorby.

Žádný slovesný útvar se nedočkal v husitské době podobného rozkvětu a významu jako píseň. Její rozkvět začíná Husovou reformou církevního zpěvu. Tato reforma, zavádějící zpěv při bohoslužbě – Hus pro její potřebu upravil některé starší písně a sám složil nové (jednou z nich je Navštěv nás, Kriste žádúcí) –, připravila duchovní písní budoucnost, kterou působivě charakterizoval Zdeněk Nejedlý: „Husitská píseň vyvíjí se ze základů, které jí dal Hus, velmi rychle, stává se mluvčím nejnadšenější generace a mluví k tisícům svou výmluvnou řečí.“ Jako žádný jiný projev evokuje právě píseň i citovost válečných zástupů: píseň Povstaň, povstaň, veliké město pražské hřmí bohatstvím starozákonních obrazů a její tábořský protějšek, píseň Ktož jsou boží bojovníci, do níž akrostichem vepsal své jméno jeden z nejvýznamnějších představitelů tábořského písemnictví Jan Čapek, se stala přímo symbolem husitských bojovníků.

4

S Blahoslavovou Filipikou proti misomusům vstupujeme do ideového dění, které v šedesátých letech 16. století palčivě prožívali následovníci husitů, čeští bratři. Tehdy se uvnitř jednoty bratrské vyhroutil spor mezi nevzdělanou prostotou a reformačně humanistickou vzdělaností. Odpůrci vyššího vzdělání se semkli kolem autoritativní osobnosti Jana Augusty, který se v roce 1564 vrátil z křivoklátského vězení, kde byl držen od roku 1548, po neúspěchu prvního protihabsburského stavovského odboje. Z Augustových úst uslyšel Blahoslav někdy v roce 1566 výrok jeho učitele, teologa Lukáše Pražského (zemřel 1528), že „nic nepsal, čehož by v jednotě nevezal“. Po několika měsících se při pořádání bratrského archivu v Ivančicích dostal Blahoslavovi do rukou Lukášův list obsahující zmíněný výrok, z něhož Augusta udělal heslo pro svou snahu izolovat jednotu od reformačního humanismu. Dal pořídit opis a rychle k němu připojil krátký polemický leták. Písmo svědčí o spěchu a vzrušení a spisek zřejmě nebyl určen do tisku, ale k soukromému opisování. Blahoslav v něm vysvětluje smysl Lukášova výroku: Lukáš – který zbavil bratrskou jednotu rázu radikální lidové sekty a dosáhl jejího početního růstu i silícího kulturního vlivu – se podle Blahoslava nezřekl vstupem do jednoty svého univerzitního vzdělání. Ne vzdělání, jen jeho zneužití je nepřitelem bratrské myšlenky a jednotu má vzdělání střežit jako nástroj obecné prospěšnosti, sloužící k práci na obecném pokroku a slavné lidské budoucnosti. Ostrá výmluvnost Blahoslavova varování

před osobivostí nevzdělanců, podbarvená osobním vyznáním, staví Filipiku mezi vrcholy české humanistické prózy.

Z aktuálního podnětu a vnitřní potřeby vznikla také Obrana Karla staršího ze Žerotína. V roce 1606 vytkl Žerotínovi Jiří z Hodic, který se s ním sešel při sněmu v Brně, že on, státník evropského rozhledu a vzdělání, „dary boží v sobě udušuje“, když se v těžkém období země, kdy by bylo třeba jeho schopností ve veřejném životě, uchýlil do ústraní. Žerotín, zasažený do citlivého místa, cítil potřebu svůj postoj hájit a vysvětlit. List, kterým tak učinil, je jedním z největších děl české prózy rostoucí z tradice antické rétoriky. Za rozumovými důvody se z něho ozývají základní duševní sklony, sympatie a prožitky, které utvářely autorovu osobnost a které spolu s rozumovými důvody, a pravdivěji než ony, vysvětlují Žerotínovo jednání. Rozvrat a úpadek země, který Žerotín líčí, předznamenává její zkázu po porážce stavovského povstání na Bílé hoře; mučivé vnitřní rozpory, které obranou prosvítají, předznamenávají tragickou situaci, do které se Žerotín dostal, když se po Bílé hoře octl mezi vítěznou katolickou stranou, která ho omilostnila, protože se stavěl proti účasti moravských stavů na povstání, jehož žalostný výsledek předvídal, a nekatolickými souvěrci, kteří jím, alespoň ve své většině, pohrdali, přestože zůstal jim i sobě věrný a snažil se zachraňovat, co a koho mohl.

Události započaté Bílou horou našly nejživější literární výraz v „útešných spisech“ J. A. Komenského. První díl Truchlivého z roku 1623 vyjadřuje zoufalství současníků a zápas s rezignací. „Rozmluvy zkormoucené duše“ usilující o „pokoj, potěšení a veselí“ se dočkaly pokračování, která časově obepínají téměř celou dobu tvůrčí činnosti Komenského (1624, 1651, 1660). Je to symbolické: uzavírajíce jedno období českých dějin a české slovesné kultury, otvírají období nové.

5

Končí-li druhá deska našeho souboru (Čveročasí básnictví českého 1) úryvkem z Truchlivého, jímž J. A. Komenský zápasil po Bílé hoře se zoufalstvím a rezignací, není to dáno jen snahou o historickou pointu, ale také, a především, důvody, které leží v samém literárním dění. Komenský sice roste z humanismu a po mnoha stránkách zůstává po celý život humanistickým spisovatelem a vzdělavcem, zároveň

však u něho lze od jeho vstupu do literatury pozorovat nespokojenost s humanistickým stylem, která svědčí o potřebě nových uměleckých možností a o jejich hledání. Zpřizvučněna hlubokým otřesem ducha po bělohorské katastrofě, vyústila tato nespokojenost proměnou slovesného výrazu: v tzv. útěšných spisech, Truchlivém, Labyrintu, Centru securitatis, se skladebné prvky humanistického slohu, uvedené do víru novým typem citovosti, skládají v novou uměleckou jednotu, jíž vstupujeme na práh literárního baroka. Evropské literární baroko se rodí z krize životních jistot, která se hlásí ke slovu na konci renesance. Útěšným spisům J. A. Komenského dává zvláštní odstín, že na tuto krizi, zabarvenou národní i osobní tragédií, bezprostředně reagují: vidíme v nich barokní styl – a barokní mentalitu, která je jeho základem – ve stavu zrodu.

Vrcholné dílo útěšných spisů a své největší beletristické dílo vůbec, Labyrint světa a ráj srdce, dopsal Komenský nedlouho před Vánoce 1623 a věnoval je Karlu staršímu ze Žerotína, na jehož panství v Brandýse nad Orlicí se tehdy skrýval. Pro autora samého zůstalo trvale naléhavé a opětovně se k němu vracel, poprvé na první zastávce svého exilu v Lešně, podruhé, již jako stařec, dosud však plný tvůrčích sil, v Amsterdamu. Alegorická pouť, která je nositelkou beletristické fikce Labyrintu, zobrazuje život jako postupné poznávání marnosti světa, z níž člověk nalézá východisko, teprve když se vrátí „do domu srdce svého“, do bezpečného útočiště víry. Poutník, Všeživ a Mámení jsou personifikace jednotlivých složek lidské bytosti – Komenského, ale i člověka vůbec: Poutník zosobňuje lidské nitro, rozum, cit a vůli, ovládané vědomím mravních principů, Všeživ těkavost mysli, obracející se k tomu, co leží vně lidského já, Mámení zvyk a nedokonalost poznávacích schopností člověka. To, co bylo v humanistické próze aktualizující výjimkou, zejména hromadění různotvarých slovních skupin, stává se systematicky využitým prostředkem k vyjádření barokního patosu a jednotlivé motivy, čerpané z humanistické tradice, původem však sahající až hluboko do středověku, oživuje nový duch, pocit nejistoty, nezakotvenosti a neklidu vyvolávající touhu po ztracených životních jistotách.

6

České literární baroko, které zaznamenává útěšnými spisy J. A. Komenského ve dvacátých letech 17. století svůj první velký výboj,

se nezrodilo naráz a ze vzduchoprázdna. Jakkoli je dosud jen málo prozkoumán styl vrcholného období české humanistické literatury, byl v něm přece postižen vývojový pohyb směřující ke stylu baroknímu a byla vyslovena myšlenka, že by se byl tento styl v české literatuře 17. a 18. století rozvinul i bez přičinění pobělohorské protireformace; nelze ostatně přehlédnout, že poté, co byl tento vývoj násilně přerušen, čeká česká literatura, která mohla vznikat na domácí půdě, na výrazné básnické osobnosti až do poloviny 17. věku.

Domácí pobělohorská poezie má dva vrcholy. Jedním z nich jsou písňové sbírky Adama Michny z Otradovic – Česká mariánská muzika (1647), Loutna česká (1653) a Svatoroční muzika (1661) –, druhým básnické meditace Bedřicha Bridela. Michna navázal na tradici písňové tvorby, o níž latinská předmluva k prvnímu ze zmíněných souborů mluví jako o zvláštním znaku českého národního génia, ale zároveň objevil poezii své doby nové obzory. Víc než co jiného byl tvůrcem nových lyrických témat, která vytěžil především z mystické erotiky. I dnes, byť ji nevnímáme jako projev náboženský, ale povýtce básnický – anebo právě proto –, podmaňuje si nás tato poezie jemně odstíněnou citovou kulturou a bohatou, předtím nevídanou představivostí. Třebaže podbarvena antickými reminiscencemi, zůstává na půdě českého venkova a toto zakořenění ve smyslové skutečnosti je pro ni příznačné. „I když Michna cíl svého života zaměřoval k transcendentnu,“ napsal přední znalec Michnova díla Antonín Škarka, „opíral se přitom všemi svými smysly pevně o tuto zemi. Ani nebeský ráj si nedovedl představit spekulativně jako nějaké netělesné abstraktní filozofické nebo teologické vztahy a hodnoty, nýbrž zase jenom v hmotných představách své pozemské vlasti, ovšem v jejích zmnohonásobených krajinných a hudebních krásách. A o tuto pozemskou a životní konkrétnost opírá se také Michново umění a jeho specifičnost.“

Pravým opakem Michnova líbezného idylismu je patos poezie Bedřicha Bridela, jako i její autor sám je pravým opakem básníka a hudebníka, který strávil poklidný život v prostředí zámožného a zřejmě kulturně vyspělého jindřichohradeckého měšťanstva. Člen jezuitského řádu, působil Bridel jako profesor rétoriky a poetiky na řádových ústavech, jako ředitel klementinské tiskárny a posléze jako kazatel a misionář – může-li tato životní dráha probouzet odmítavé historické resentimenty,

není možno přejít mravní velikost a účinnou lásku k bližnímu, kterou Bridel proslul a kterou potvrdil vlastním životem, když se roku 1680 smrtelně nakazil v Kutné Hoře, kam přispěchal ošetřovat nemocné morem. Bylo pěkně řečeno, že dívat se na Bridela jako na profesionálního básníka a literáta znamená ochuzovat jeho zjev. Svě rozsáhlé literární dílo, původní i překladatelské, tvoří ve chvatu, jakoby na okraj své ostatní činnosti: tady, v mučivém rozporu mezi horečnou životní aktivitou a popíráním života, je pramen utrpení, které na nás drsně dechne z jeho největší básně *Co Bůh? Člověk?* (1659). Bridel hromadí symboly, aby vyjádřil prožívání světa jako znaku, jako odlesku absolutna, a v antitezích odvážně směřujících krásu s ošklivostí staví nicotu lidské existence proti boží velikosti. Osnova básně, tříštící se přetlakem vnitřního napětí, potřebou utkvět u jednoho motivu a vrstvit na něj jeho obměny, je ustavičně obnovována smyslem pro celek a racionálním úsilím o pevnou básnickou stavbu. Zračí se v tom svár chladného rozumu s prudkým citem a tento svár není jen základním rysem Bridelovy poezie: činí z Bridela jeden z nejvýraznějších typů člověka jeho doby.

Abychom ukázali české literární baroko ještě z jiných stran, než je duchovní poezie, zarámovali jsme dva její největší představitele ukázkou z Rosova *Discursu Lypirona* a začátkem anonymního *Žalmu lkajícího města Prahy*, který je zapsán v rukopisném sborníku *Evermoda Jiřího Košetického*.

Václav Jan Rosa, básník, autor cenných filologických prací, typ pobělohorského vlastence ne nepodobný Bohuslavu Balbínovi, který byl jeho vrstevníkem, se v *Discursu Lypirona* (1651) pokusil o světskou milostnou poezii, která u nás v té době ležela až na výjimky ladem. Třebaže je dnes ceněna výše než ve starších pracích, neobsahuje tato alegorická báseň, souvisící s vyumělkovanou odvozeninou petrarkismu, kterou ovlivnil evropské literární baroko Giovanbattista Marino, silnou a výraznou poezii; je však jako všechna Rosova činnost, literární i filologická, projevem touhy po vyšší kulturní úrovni souvěkého života, touhy sice nedokonale naplněné, nicméně v násilně okleštěných poměrech doby pozoruhodné.

Žalm lkající města Prahy nás z idylického ostrova galantní Rosovy básně vrací do dobové reality. Tato aktualizovaná parafráze některých míst

Starého zákona není jen příkladem slovesného útvaru, k němuž se doba s oblibou uchýlovala, a pouhým dobovým svědectvím. Neznámý autor, který se jí někdy v osmdesátých letech 17. století obracel k Leopoldovi I., aby žaloval na neutěšené poměry, vytěžil z aktuální inspirace nemalou básnickou působivost a monumentalizující sloh jeho veršů ukazuje, jaké umělecké možnosti alespoň v zárodku obsahovalo pobělohorské časové básnictví.

7

Protějškem Žalmu ze sborníku E. J. Košetického jsou časové projevy lidové a pololidové – první z nich, „selský otčenáš“ Pater noster rusticorum, se podle svědectví Fr. J. Vaváka rozšířil za velkého selského povstání v roce 1775 po celém českém království – a s nimi se dostáváme k lidové písni, „nejspanilejšímu odkazu baroka“, jak ji nazval Vojtěch Jirátko.

České a moravské lidové písně známe většinou ze zápisů pořízených v 19. století; zájem o ně probudil romantismus a jejich dva největší soubory, Erbenův a Sušilův, vznikaly v době, kdy – hlavně následkem změn v životních poměrech venkova kolem roku 1848 – překročila tato tvorba již svůj vrchol. Rozkvět lidové písně doložený dochovanými texty a nápěvy spadá do 18. století, její látky a motivy souvisí však namnoze se starší tradicí: písně s duchovními náměty ukazují přes baroko až ke středověku, světské písně uchovávají zbytky představ a zvyků, které se dávno vytratily z kulturního povědomí.

Tato poezie zvládá s podivuhodným formálním instinktem prostředky a postupy, které jsou často značně složité, zároveň však obnažuje elementární možnosti slovesného projevu: epické písně, ať to jsou lidové legendy nebo „rodinné balady“, uzavřené do těsného prostoru základních společenských a mravních vztahů, ostře vypracovávají obrysy děje, písně lyrické míří přímo ke svému citovému vrcholu. Zde, v atmosféře, která „jaksi sugeruje, že se všechno právě narodilo“, jak napsali František Halas a Vladimír Holan v předmluvě ke slavné antologii *Láska a smrt*, vydané v předvečer druhé světové války jako odpověď na ohrožení národní existence a základních lidských hodnot, je jedno z tajemství trvalé inspirační síly, jíž lidová píseň působí na českou poezii.

8

I v lyrice raného obrození doznívá na konci 18. století baroko: žije v písmácké poezii, jejímž příkladem jsou svatební písně Fr. J. Vaváka, a nachází výrazného představitele dokonce ještě začátkem 19. věku v J. H. A. Gallašovi, který je ve své tvorbě míjí s osvícenstvím, předjímaje současně některými rysy svého krajinného koloritu romantické vidění Máchovo. To je ovšem již svérázný literární opozdilec: počínaje generací thámovců a puchmajerovců vystřídává na přelomu 18. a 19. století dozvuky baroka těžko přehlédnutelná spleť nových slohových tendencí. Vojtěch Jirátko, který se je s jemným smyslem pro jejich odstíny pokusil rozlišit, tu našel osvícenství poznamenané rokokem, které dalo poezii thámovců a puchmajerovců (zastupují ji zde Hněvkovský a Šnajdr), preromantismus Jungmannovy školy (z básníků, jež zde uvádíme, sem náleží Polák, Hanka a Marek), empírový klasicismus, jehož hlavním představitelem v poezii je Kollár, a konečně biedermeier, v kterém se slévají různé vlivy, slohy a směry, často i protichůdné, spojované v jednotu nikoli estetickým programem, ale obecnou náladou doby, idylichností životního názoru – sem patří Chmelenský i rané verše Fr. L. Čelakovského.

Celá tato pracně rekonstruovaná souslednost slohů a směrů se ovšem opírá o příznakové složky literárního vývoje, nikoli o vyhraněné básnické osobnosti, jinými slovy: slohový synkretismus, který byl uveden jako hlavní znak tzv. biedermeieru, je v menší či větší míře příznačný i pro příslušníky starších generací, jejich básnění je snad jednostrunnější, ale ani ono není vnitřně celistvé. V raně obrozené lyrice je ukryt leckterý jednotlivý půvab, a to i ve verších jejích zapadlých představitelů, jako jsou Šnajdr či Marek, nebo v díle, které je ve svém celku mrtvé, jako Polákovo; najdeme tu, u Kollára nebo Čelakovského, i nemálo umělecké kázně; nicméně až do Máchy nejsou dějiny české poezie 19. století dějinami básnických činů.

Vystihl to s definitivní platností F. X. Šalda: „Při prvních studiích Máchy míval jsem až hmotný dojem, že zde teprve puká naráz nízká klenba, bortí se zdi, rozstupují se stěny, nebe se řítí na zem; celý vesmír, nekonečno prostoru i času, ovane tě zde poprvé svým bezmezím, opojí svou krásou a závratností, ale ovšem i promrazí svou hrůzou, porazí svou děsivostí.“

Poznámka (Im, js)

- 1 *Jednotlivé pasáže stati k dvěma dvoudeskovým výborům nově číslujeme podle pořadí jednotlivých gramofonových desek, resp. jejich stran v souboru:*
- I. Středověká poezie. 1. strana: Přišli jsme na čest zpievajíc, Račtež poslúchati, V Strachotině hájku, Ach toľ sem smutný i pracný, Píseň o ženách, Milý jasný dni, Andělíku rozkochaný, Najmilejší brachku (Milý jasný dni, 2. část), Šla dva tovariše, Tajná žalost při mně bydlí, Milovanie bez vídanie, Dřevo se listem odievá, Račtež poslúchati (Ach těžká milosti), Noci milá, Přečekaje všie zlé stráže, Stratilať jsem milého, Slóvce M, Závišova píseň, Přišli jsme na čest zpievajíc. 2. strana: Legenda o sv. Kateřině (části), Rondelus (Uspěla jsem ve svém díle). – II. Husitství a humanismus. 3. strana (vesměš úryvky): Zakládací listina Univerzity Karlovy, Jan Hus: Odvolání k soudci nejspravedlivějšímu, Veršované letopisy, Jan Hus přátelům před cestou do Kostnice v říjnu 1414 + Navštěv nás, Kriste žádúci + přátelům v Čechách z Kostnice 5. června 1415, Žaloba Koruny české, Povstaň, povstaň, veliké město pražské, Jan Žižka: List s výzvou do pole, září 1422, Ktož jsú boží bojovníci, Staré letopisy české o volbě Jiřího z Poděbrad. 4. strana (kráceno): Jan Blahoslav: Filipika proti misomusům, Karel starší ze Žerotína: Apologia neb Obrana ku panu Jiříkovi z Hodic, J. A. Komenský: Truchlivý. – III. Literární baroko. 5. strana: J. A. Komenský: Labyrint světa a ráj srdce (části). 6. strana (části): V. J. Rosa: Discursus Lypirona, Adam Michna z Otradovic: Loutna česká, Bedřich Bridel: Co Bůh? Člověk?, Žalm lkající města Prahy. – IV. Lidová poezie a lyrika raného obrození. 7. strana: Pater noster rusticorum, Selská modlitba, Robota (Ti světlovčí páni), Robota (Sedláci, jonáci), Robota každodenní, První hřích a pokuta, Narození Kristovo, Umučení páně, Duše hříšná a Maria Panna, Osud lidský, Sirotek, Utonulá, Věrná plečka, Sestra travička, Čáry, Láska (Ej, lásko, lásko), Chození a tužba, Milé rozednění, Láska, Všeho zdar, Leť, můj poslíčku, Tužba, Kalina, Zakletá dcera. 8. strana: J. H. A. Gallaš: Spasitedlné citlivostí, když se zvečeřívá neb V soumrak, J. J. Ryba: Ukolíbavka, F. J. Vavák: Svatební píseň, Šebestián Hněvkovský: Pomlázka, F. L. Čelakovský: Při víně, F. L. Čelakovský a Josef Vorel: Náš tatíček nebožtíček, M. Z. Polák: Neapole, F. L. Čelakovský a J. P. Martinovský: Dovtipný milý, Václav Hanka: Zastaveníčko, J. K. Chmelenský: Jí, Jan Kollár: Na tě myslí, F. L. Čelakovský: Večerní patření, J. J. Marek: Těžkomyslnost, K. S. Šnajdr: Labuť, Václav Hanka a F. M. Kníže: Žalost, Jan Kollár: Předzpěv k Slávy dceři, V. J. Pícek (a anonym): Mé písne, K. H. Mácha: V svět jsem vstoupil + Ani labuť ani Lůna + Tichý jsem co harfa bezestrunná + Však ten zásvit růžojasných lící + Noc.*

Recenzované knihy a články

Beckerová, Karin: *Literární dandysmus 19. století ve Francii*, přel. A. Lhotová. Praha, Karolinum 2013, 158 s. (echo 12. 2. 2014)

Bílek, Petr A.: Babička proměněná v moderátorku. *Respekt* 24, 2013, č. 50, s. 68–69. (echo 19. 2. 2014)

Cvetajevová, Marina: *Verše Čechám – Cmuxu κ Чexuu*, přel. J. Turek. Praha, Národní knihovna ČR – Slovanská knihovna 2014, 95 s. (echo 26. 3. 2014)

Čapek, Karel: *Hovory s T. G. Masarykem*, ed. J. Opelík. Praha, Ústav T. G. Masaryka – Masarykův ústav a Archiv AV ČR 2013, 349 s. (echo 8. 1. 2014)

Eliot, Thomas Stearns: *Čtyři kvartety*, přel. M. Hilský. Praha, Argo 2014, 58 s. (echo 1. 10. 2014)

Frynta, Emanuel: *Eseje*, ed. J. Honzík. Praha, Torst 2013, 788 s. (echo 23. 4. 2014)

Gill, Eric: *Esej o typografii*, přel. T. Kačer. Praha, Rubato 2014, 141 s. (echo 2. 7. 2014)

Ginzburg, Carlo: *Mocenské vztahy. Historie, rétorika, důkaz*, přel. Z. Obstová. Praha, Karolinum 2013, 160 s. (echo 4. 6. 2014)

Hamanová, Růžena – Freisleben, Zdeněk: *Památník národního písemnictví 1953–2013*. Praha, Památník národního písemnictví 2013, 171 s. (echo 26. 2. 2014)

Hvízd'ala, Karel (ed.): *Korespondence Karla Hvízd'aly s Václavem Havlem ke knihám Dálkový výslech a Prosím stručně*. Praha, Galén 2013, 92 s. (echo 28. 5. 2014)

Chlebnikov, Velimir: *Truba Marsian. Faksimil'noje izdanije. Stat'ja. Kommentarii. Naučnoje izdanije*. Sankt-Peterburg, Jevropejskij universitet v Sankt-Peterburge, 2013. 87 s. (echo 25. 6. 2014)

Krejčí, Karel: *Literatury a žánry v evropské dimenzi. Nejen česká literatura v zorném poli komparatistiky*, ed. M. Černý. Praha, Slovanský ústav AV ČR – Euroslavica 2014, 663 s. (echo 17. 9. 2014)

Langer, Jiří M.: *Básně a písně přátelství – Trocha balzámu / Pijutim ve-širej jedidot – Meat cori*, přel. D. G. Goldmannová. Praha, P3K 2013, 145 s. (echo 7. 5. 2014)

Lefeuvre, Ivanka: *Migrace 1982. Deníkové záznamy signatářky Charty 77 vystěhované v rámci akce „Asanace“ z Československa*. Praha, Academia 2014, 305 s. (echo 3. 9. 2014)

Pachmanová, Martina – Frank Barnová, Michala: *Vlasta Vostřebalová Fischerová (1898–1963). Mezi sociálním uměním a magickým realismem*. Řevnice – Brno – Praha, Arbor vitae – Moravská galerie – Galerie hlavního města Prahy 2013, 239 s. (echo 10. 9. 2014)

Peterová, Zuzana: *Rabín Gustav Sicher. Život, dokumenty, vzpomínky*. Praha, Sefer 2014, 142 s. (echo 24. 9. 2014)

Pospiszyl, Tomáš: *Události poprvé barevně. Lidové noviny 27, 27. 6. 2014, č. 149, s. 8*. (echo 16. 7. 2014)

Půtová, Barbora: *Félicien Rops. Enfant terrible dekadence*. Praha, Dybbuk 2013, 269 s. (echo 11. 6. 2014)

Reynek, Bohuslav: *Korespondence*, ed. J. Šerých – J. Med. Praha, Karolinum 2012, 859 s. (echo 30. 4. 2014)

Riedlbauchová, Tereza – Farková, Eva (eds.): *Z deníků Anny Lauermannové-Mikschové*. Praha, Památník národního písemnictví 2014, 416 s. (echo 30. 7. 2014)

Rokytová, Bronislava: *Dost tichého šepotu. Exilová výtvarná scéna v Československu (1933–1939)*. Praha, Památník národního písemnictví 2013, 215 s. (echo 19. 3. 2014)

Seifert, Jaroslav: *Zpíváno do rotačky. Básně do sbírek nezařazené (1933–1938). Překlady*, ed. F. Tomáš. Praha, Akropolis 2013, 539 s. (echo 13. 8. 2014)

Starobinski, Jean: *Tři figury posedlosti*, přel. M. Pokorný. Praha: Karolinum 2014, 133 s. (echo 22. 10. 2014)

Šmahel, František: *Jan Hus. Život a dílo*. Praha, Argo 2013, 312 s. (echo 22. 1. 2014)

Ulč, Ota: *Škvorečtí. Čtyřicet let zážitků a korespondence*. Praha, Šulc – Švarc 2014, 236 s. (echo 12. 3. 2014)

Urban, Otto M. – Wittlich, Filip (eds.): *1912. 100 let od otevření Obecního domu v Praze*. Řevnice – Praha, Arbor vitae – Obecní dům 2012, 264 s. (echo 5. 2. 2014)

Další témata Ech

- Tarkovskij, Andrej – film *Oběť* (echo 17. 12. 2014)
- Celan, Paul – báseň *In memoriam Paula Éluarda* (echo 12. 11. 2014)
- Cosentino, Annalisa – narozeniny (echo 18. 6. 2014)
- Fantl, Jindřich – nevydaný rukopis monografie o Edvardu Benešovi (echo 14. 5. 2014)
- Geisslová, Irma – 100. výročí narození (echo 23. 7. 2014)
- Hašek, Jaroslav – antologie IPSL (echo 29. 10. 2014)
- Hrabal, Bohumil – vydávání autorových spisů (echo 15. 1. 2014)
- Machar, Josef Svatopluk – Masaryk, Tomáš Garrigue – vzájemná korespondence (echo 26. 11. 2014)
- Nezval, Vítězslav – komentáře M. Blahynky ve vydání *Básní* (echo 15. 10. 2014)
- Pistorius, Jiří – nekrolog (echo 9. 4. 2014)
- Pokorný, Jindřich – nekrolog (echo 27. 8. 2014)
- Sedláček, Zbyněk – nekrolog (echo 2. 4. 2014)
- Sedláček, Zbyněk – vzpomínky (echo 16. 4. 2014)
- Sidon, Karol – „pseudonymita“ románu *Altschulova metoda* (echo 6. 8. 2014)
- Šalda, František Xaver – edice románu *Loutky i dělníci boží* (echo 10. 12. 2014)

Redakce a autoři Ech

Redakční kruh

Jiří Flaišman, Eva Jelínková, Michal Kosák, Luboš Merhaut, Michael Špirit, Michal Topor

Autoři

Keniči Abe (1972) je literární historik a překladatel. Působí na Univerzitě Rikkyo v Tokiu jako docent na katedře tvůrčího psaní a externě vyučuje českou literaturu na Tokijské univerzitě cizích jazyků. Knižně vyšly jeho monografie *Jiří Kolář no šigaku* (Poetika Jiřího Koláře, 2006) a *Fukusukei no Praha* (Praha v množném čísle, 2012). Přeložil řadu děl české literatury do japonštiny, mj.: P. Král: *Praha* (2006), E. Frynta: *Praha, domovské město F. Kafky* (2008); B. Hrabal: *Obsluhoval jsem anglického krále* (2010), P. Brycz: *Co si vyprávějí andělé? Fantasy všedního dne* (2012), L. Fuks: *Spalovač mrtvol* (2012), M. Ajvaz: *Druhé město* (2013), B. Hrabal: *Postřižiny* (2014); P. Ouředník: *Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku* (2014), M. Ajvaz: *Zlatý věk* (2014).

16. 4. 2014

Vratislav Färber (1952) je literární historik, redaktor. V letech 1990–1995 působil v Literárních novinách; 1996–2010 zaměstnán v Ústavu české literatury AV ČR, podílel se na vzniku *Lexikonu české literatury 4* (2008). K vydání připravil například básnické knihy Z. Hejdy, Petra Kopty, J. Tomáška, K. Zlína; pro Český rozhlas (Vltava) napsal různé scénáře z české a cizí literatury. Básnické texty publikoval v rozličných periodikách.

16. 4. 2014

Jiří Flaišman (1975) je literární historik, editor a textolog, spolupracovník IPSL, stálý autor a redaktor Ech. Působí v edičním a textologickém oddělení v Ústavu české literatury AV ČR a jako vysokoškolský pedagog. Editor internetové databáze české poezie 19. a počátku 20. století *Česká elektronická knihovna* a *Kritické hybridní edice*. Spolu s M. Kosákem edičně připravil druhé vydání

příručky *Editor a text* (2006), výběry z děl J. Brabce *Panství ideologie a moc literatury* (2009) a M. Červenky *Textologické studie* (2009). Spolurediguje edici *Varianty*, v níž jako druhý svazek vyšla kniha *Podoby textologie* (2010, spolu s M. Kosákem). Podílí se na vydávání *Díla Jaroslava Seiferta* a v IPSL na *Souboru díla F. X. Šaldy*, pro IPSL připravil rovněž *Čtení o Jaroslavu Seifertovi* (2014).

8. 1. 2014, 26. 2. 2014, 14. 5. 2014, 2. 7. 2014, 13. 8. 2014, 1. 10. 2014, 5. 11. 2014, 19. 11. 2014, 10. 12. 2014

Libuše Heczková (1967) je literární historička, editorka a překladatelka. Od roku 1998 působí v Ústavu české literatury a komparatistiky FF UK, je redaktorkou časopisu *Slovo a smysl*. Napsala monografii *Píšící Minervy. Vybrané kapitoly z dějin české literární kritiky* (2009), podílela se jako spoluautorka na knihách *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923* (2009), *Ženy na stráž! České feministické myšlení 19. a 20. století* (2010), *Heslář české avantgardy* (2011), *Iluze spásy. České feministické myšlení 19. a 20. století* (2012), *Dějiny nové moderny 2. Lomy vertikál. Česká literatura v letech 1924–1934, O ženské práci. Dobové (sebe)reflexe a polemiky* (obě 2014) ad. Je spolueditorkou publikace *V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity* (2006) a dále textů Al. Dratvové, J. Karáska ze Lvovic, B. Víkové-Kunětické aj.

26. 3. 2014, 16. 4. 2014, 18. 6. 2014, 20. 8. 2014, 17. 12. 2014

Jiří Homoláč (1964) je bohemista a lingvista, vysokoškolský pedagog. Působil v Ústavu českého jazyka a teorie komunikace FF UK. Nyní vyučuje na soukromé vysoké škole Akcent college, s. r. o., pracuje rovněž v oddělení stylistiky a lingvistiky textu Ústavu pro jazyk český AV ČR a je členem hodnotícího panelu GA ČR pro lingvistiku a literární vědy. Od roku 2013 působí ve správní radě IPSL. Je mj. autorem knih *Intertextovost a utváření smyslu v textu* (1996), *A ta černá kronika!* (1998) a *Internetové diskuse o cikánech a Romech* (2009).

16. 4. 2014

Karel Kolařík (1980) je literární historik a editor. Vystudoval český jazyk a literaturu na FF UK a absolvoval doktorské studium tamtéž (2012). Pracuje v Památníku národního písemnictví. Věnuje se české literatuře fin de siècle a tvorbě křesťansky orientovaných autorů 20. století.

30. 4. 2014

Michal Kosák (1977), editor a textolog, spolupracovník IPSL, stálý autor a redaktor Ech. Působí v edičním a textologickém oddělení v Ústavu české literatury AV ČR. K vydání připravil např. svazky poezie J. Friče (2002), P. Janského (2005) nebo T. Ungára (publikujícího pod pseudonymem Čan, 2007, 2008 a 2009), deníky H. Bořkovcové (2011), spolu s J. Flaišmanem uspořádal textologické studie M. Červenky (2009), práce J. Brabce (2009) či druhé vydání příručky *Editor a text* (2006). Dále publikoval knihy *Podoby textologie* (2010; spolu s J. Flaišmanem) a *S použitím kalendáře* (2013). Je editorem svazku *Spisů T. G. Masaryka (Ideály humanitní. Texty z let 1901–1903)* a s kolektivem spolupracovníků IPSL se podílí na vydávání *Souboru díla F. X. Šaldy*.

19. 2. 2014, 7. 5. 2014, 25. 6. 2014, 6. 8. 2014, 24. 9. 2014, 19. 11. 2014, 10. 12. 2014

Robert Krumphanzl (1973) je redaktor, editor, kritik a prozaik. V letech 1992–1994 působil jako redaktor revue Souvislosti, 1994 spoluzaložil nakladatelství Triáda, které dodnes řídí. 2001–2004 byl redaktorem Revolver Revue a Kritické Přílohy RR. K vydání připravil například knihy L. Dvořáka, P. Fidelia, Z. Hejdy, J. Kameníka, V. Neuwirtha, V. Vokolka, J. Tesaře, J. Zelenky aj. Je autorem knihy próz *Minutové vzdálenosti* (2005).

9. 4. 2014

Luboš Merhaut (1961) je literární historik a editor, spolupracovník IPSL, stálý autor a redaktor Ech. Působí v Ústavu české literatury a komparatistiky FF UK, je členem redakce časopisu Slovo a smysl. V Ústavu pro českou literaturu AV ČR se autorsky a redakčně se podílel na *Lexikonu české literatury*. Knižně vydal monografii *Cesty stylizace* (1994) a studii *Knihy Josefa Čapka o umění* (2013), je spoluautorem publikace *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých*

zemích 1880–1914 (2006) ad. Je spoluorganizátorem souborů *Moderní revue 1894–1925* (1995), „*Na téma umění a život*“. *F. X. Šalda 1867–1937–2007* (2007) aj. Edičně se mj. podílel na *Spisech Josefa Čapka a Arthura Breiského*, pro IPSL připravil *Čtení o Jaroslavu Haškovi* (2014) a rovněž spolupracuje na přípravě chybějících svazků *Souboru díla F. X. Šaldy*.

12. 2. 2014, 16. 4. 2014, 23. 4. 2014, 11. 6. 2014, 30. 7. 2014, 17. 9. 2014, 8. 10. 2014, 29. 10. 2014, 30. 12. 2014

Lucie Merhautová (1975) je literární historička a editorka. Od roku 2006 působí v Masarykově ústavu a Archivu AV ČR, vyučuje českou literaturu v rámci programu CIEE Prague. Je autorkou monografie *Mezi Prahou a Vídní. Česká a vídeňská moderna na konci 19. století* (2011). Spolupodílela se na vzniku publikací *Die Wiener Wochenschrift Die Zeit (1894–1904) als Mittler zwischen der Tschechischen und Wiener Moderne* (2011) a *Die Wiener Wochenschrift Die Zeit (1894–1904) und die zentraleuropäische Moderne* (2013).

5. 3. 2014, 26. 11. 2014

Roman Musil (1964) je historik umění. Působil v Národní galerii v Praze (sbírka umění 19. století), na Ministerstvu kultury ČR (odbor umění a knihoven) a Pedagogické fakultě UK (katedra dějin a didaktiky), od konce 2007 je ředitelem Západočeské galerie v Plzni. Za rok 2000 získal cenu Uměleckohistorické společnosti Josefa Krásky. Společně s Alešem Filipem připravil několik výrazných výstavních a publikačních projektů: *Zajatci hvězd a snů. Katolická moderna a její časopis Nový život 1896–1907* (2000), *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914* (2006), *Gabriel von Max (1840–1914)* (2011).

16. 4. 2014

Ladislav Nebeský (1937) je matematik a autor experimentální poezie; po řadu let působil na FF UK v Praze, od roku 2008 je v důchodu. Vedle odborných prací vydal knihy *Bílá místa* (2006), *Za hranice stránek* (2008), *Vrstvy* (2010), *Obrazce slov* (2011), *Obrazy ke čtení: binární poezie* (2012) aj.

16. 4. 2014

Jakub Sichálek (1978) je literární historik a editor. V letech 2005–2010 pracoval v Ústavu pro českou literaturu AV ČR, od roku 2011 působí v Rakouské akademii věd ve Vídni (Institut für Mittelalterforschung). V Ústavu české literatury AV ČR se podílel na vzniku *Lexikonu české literatury 4* (2008), k vydání připravil výbor z prací Jiřího Daňhelky (*Textologie a starší česká literatura*, 2013).
22. 1. 2014, 30. 12. 2014

Marie Smějsíková (1991) studuje magisterský program na Ústavu české literatury a komparatistiky FF UK.
3. 9. 2014

Michael Špirit (1965) je literární historik a editor, spolupracovník IPSL, iniciátor a stálý autor a redaktor Ech. Od 1993 působí v Ústavu české literatury a komparatistiky FF UK. V letech 1995–2001 byl redaktorem Revolver Revue a Kritické Přílohy RR. Knižně publikoval výbor ze svých kritik z let 1991–2005 *Počátky potíží* (2006) a *Komentář k edici rukopisu Škvoreckého Zbabělců* (2009). Je vydavatelem komentovaných edic české beletrie (např. J. Hanč, J. Hauková, Z. Hejda) a kritiky (P. Blažíček, R. Grebeníčková, I. M. Jirous, J. Lopatka, A. Stankovič, F. X. Šalda, J. Vohryzek). Pro IPSL připravil *Čtení o Václavu Havlovi*. Od roku 2003 vydává s Ursem Heftrichem dvojjazyčné, česko-německé spisy Vladimíra Holana *Gesammelte Werke* a s kolektivem spolupracovníků IPSL *Soubor díla F. X. Šaldy*.
15. 1. 2014, 12. 3. 2014, 21. 5. 2014, 28. 5. 2014, 16. 7. 2014, 27. 8. 2014, 15. 10. 2014

Michal Topor (1978) je literární historik a editor, spolupracovník IPSL, stálý autor a redaktor Ech. V letech 2004–2010 působil v Ústavu pro českou literaturu AV ČR, od roku 2010 je výkonným redaktorem časopisu Slovo a smysl (vydáváným na FF UK). Je autorem monografie *Berlínské epizody. Příspěvek k dějinám filologie v Čechách a na Moravě 1878–1914* (2015), edičně připravil 13. svazek *Díla Jaroslava Seiferta (Publicistika II. 1933–1938, 2011)* a svazek *Spisů T. G. Masaryka (Z bojů o náboženství. Texty z let 1904–1906, 2014)*. Pro IPSL uspořádal antologii *Čtení o Jaroslavu Vrchlickém* (2013).
29. 1. 2014, 5. 2. 2014, 19. 3. 2014, 4. 6. 2014, 9. 7. 2014, 23. 7. 2014, 10. 9. 2014, 22. 10. 2014, 3. 12. 2014

Petr Veselý (1953) je akademický malíř. Pedagogicky působil mimo jiné na FP UJEP v Brně; v devadesátých letech na PF MU a FaVU VUT (odborný asistent v ateliéru malířství), od roku 1995 vedoucí oddělení malby na SŠUD v Brně; 2002–2007 vedoucí ateliéru Malířství I na FaVU VUT tamtéž. Od osmdesátých let 20. století měl mnoho samostatných výstav, podílel se na kolektivních; jeho díla jsou zastoupena v českých i zahraničních galeriích. Autor odborných textů v katalozích, rozhlasových pořadů. Vydal básnickou sbírku *Jundrov* (2014).

16. 4. 2014

Daniel Vojtěch (1971) je literární historik a editor. V letech 1997–2010 zaměstnán v Ústavu pro českou literaturu AV ČR, kde byl členem autorského a redakčního týmu *Lexikonu české literatury* (4 díly v 7 svazcích 1985–2008), od 2010 působí jako pedagog v Ústavu české literatury a komparatistiky FF UK. Je autorem monografie o literární kritice 1900–1910 *Vášeň a ideál* (2008), k vydání připravil a komentoval knihy Jana Patočky *Umění a čas* (2004, s I. Chvatíkem) a Josefa Čapka *Beletrie 1* (2011).

2. 4. 2014

Josef Vojvodík (1964) je bohemista, literární historik a teoretik, překladatel a historik umění. Vyučuje na Ústavu české literatury a komparatistiky FF UK, s J. Wiendlem a L. Heczkovou založil časopis *Slovo a smysl*. Je mj. autorem knih *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě* (2006), *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda* (2008) a *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století* (2014) a také spoluautorem *Dějin nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923* (2010) a *Dějin nové moderny 2. Lomy vertiál. Česká literatura v letech 1924–1934* (2014). Edičně připravil a autorsky se podílel na *Hesláři české avantgardy / A Glossary of Catchwords of the Czech Avant-Garde* (2011, spolu s J. Wiendlem). V IPSL připravuje spolu s J. Wiendlem monografii o Janu Zahradníčkovi.

12. 11. 2014

Jan Wiendl (1969) je literární historik a editor. Ředitel Ústavu české literatury a komparatistiky FF UK, v letech 1997–2009 předseda Společnosti F. X. Šaldy, spoluzakladatel a redaktor časopisu *Slovo a smysl*. Knižně publikoval monografie *Vizionáři a vyznavači. K otázce sepětí řádu umění a života v české poezii první poloviny dvacátého století* (2007) a *Hledači krásy a řádu. Studie a skici k české literatuře 20. století* (2014), autorsky se spolupodílel na knihách *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923* (2010) a *Dějiny nové moderny 2. Lomy vertikál. Česká literatura v letech 1924–1934* (2014). Edičně připravil a jako autor se podílel na *Hesláři české avantgardy / A Glossary of Catchwords of the Czech Avant-Garde* (2011, spolu s J. Vojvodíkem). S kolektivem spolupracovníků IPSL se podílí na vydávání *Souboru díla F. X. Šaldy a s J. Vojvodíkem* připravuje monografii o Janu Zahradníčkovi.

16. 4. 2014

Autoři rubriky Napsali

Jiří Brabec

5. 11. 2014

Otokar Březina

29. 1. 2014

Růžena Grebeníčková

21. 5. 2014

Karel Hugo Hilar

9. 7. 2014

Jan Jakubec

3. 12. 2014

Jaroslav Jirsa

19. 11. 2014

Jan Lehár

30. 12. 2014

Josef Svatopluk Machar

5. 3. 2014

Pavla Maternová

20. 8. 2014

Jan Münzer

8. 10. 2014

Zbyněk Sedláček

2. 4. 2014

Ervín Taussig

9. 7. 2014

Jmenný heslář

A

Albert, Eduard
Albich, Milan
d'Annunzio, Gabriele
Apollinaire, Guillaume
Arbes, Jakub
Aristoteles
Arnim, Achim von
Ascher, Ernst
Auerová, Michaela
Augusta, Jan

B

Bačkovský, František
Bachelard, Gaston
Balbín, Bohuslav
Balden-Wolffová, Annemarie (roz.
Romahnová)
Baleka, Jan
Balzac, Honoré de
Barbey d'Aureville, Jules Amédée
Barbusse, Henri
Barthes, Roland
Bassani, Giorgio
Baudelaire, Charles
Bauman, Václav
Baumeister, Willi
Beckerová, Karin
Beerbohm, Max
Beguinová, Helena
Bělohradský, Václav
Bender, Hans
Beneš, Edvard
Bešta, Theodor
Bič, Miloš
Bidlo, František
Bílek, Petr A.
Biliánová, Popelka

Binar, Vladimír
Bláha, Jan Daniel
Blahoslav, Jan
Blahynka, Milan
Blažek, Petr
Bloch, Marc
Bollack, Jean
Bonn, Hanuš
Bonney, Yves
Bonnierová, Bernadette
Bouška, Sigismund Ludvík
Brabcová, Zuzana
Brabec, Jiří
Braunnerová, Zdena
Breisky, Arthur
Brentano, Clemens
Breton, André
Bridel, Bedřich
Brummell, George Bryan
Brušák, Karel
Březina, Otokar
z Březové, Vavřinec
Buber, Martin
Bulgakov, Michail
Bulgakovová, Jelena
Bürger, Gottfried August
Byron, George Gordon

C

Camus, Albert
Carlsson, Arne
Celan, Paul
Cervantes Saavedra, Miguel de
Cigan, Chaim (též Zigan;
pseudonym K. Sidona)
Císler, Jiří
Coblenceová, Françoise
Cocteau, Jean

Corduas, Sergio
Cosentino, Annalisa
Cummings, Edward Estlin
Curtius, Ernst Robert
Cvetajevová, Marina

Č
Čapek, Jan
Čapek, Josef
Čapek, Karel
Čapková, Kateřina
Čása, Jaroslav
Čechov, Anton Pavlovič
Čelakovský, František Ladislav
Čep, Jan
Černý, Marcel
Černý, Václav
Červenka, Miroslav
Červinková-Riegrová, Marie
Čyževskij, Dmytro

D
Dačeva, Rumjana
Daňhelka, Jiří
Deml, Jakub
Derrida, Jacques
Dohnal, Lubor
Dostál, Karel
Dostojevskij, Fjodor Michajlovič
Dratvová, Albína
Drtina, Luboš
Drtina, Prokop
Duchamp, Marcel
Durych, Jaroslav
Dvořák, Ladislav
Dyk, Viktor

E
Efronová, Ariadna
Efron, Georgij
Efron, Sergej
Eim, Gustav
Einstein, Albert
Eliot, Thomas Stearns
Elsnerová, Lotte
Éluard, Paul
Emmanuel, Pierre
Epstein, Helen
Erben, Karel Jaromír
Erhart, Gustav
Ernst, Paul
Eschenbach, Wolfram von

F
Fabian, Petr
Fantl, Jindřich
Fára, Libor
Farková, Eva
Faucher, Louis-Eugène
Faucher, Vaclav-Eugène
Feder, Richard
Felten, Karl-Eberhardt
Filla, Emil
Fischer, Jan Otokar
Fischer, Josef Ludvík
Fischer, Otokar
Fišer, Marcel
Flaubert, Gustave
Florian, Josef
Florian, Josef Vojtěch
Forst, Vladimír
Frank Barnová, Michala
Frank, Leonhard
Freisleben, Zdeněk
Freud, Sigmund

Frič, Josef Václav
Frinta, Emanuel
Frynta, Emanuel
Fučík, Julius
Fuchs, Rudolf
Fuka, Vladimír
Fuková, Eva
Füssli, Johann Heinrich

G

Gallaš, Josef Heřman Agapit
Garborg, Arne
Geisslová, Irma
Gellner, František
Géringová, Jitka
Gide, André
Gill, Eric
Ginzburg, Carlo
Gočár, Josef
Godal, Erich
Goethe, Johann Wolfgang
Goldmannová, Denisa G.
Goll, Jaroslav
Gorbačov, Michail Sergejevič
Gorkij, Maxim
Grahame, Kenneth
Grebeníčková, Růžena
Grimmelshausen, Hans Jakob
Christoffel von
Grögerová, Bohumila
Grossman, Jan
Grossner-Klopfleischová,
Margarete
Guillén, Claudio
Gutfreund, Otto
Guthová, Hella

H

Haas, Willy
Hajný, Josef
Halas, František
Hálek, Vítězslav
Halík, Miroslav
Halper, Shaun Jacob
Hamanová, Růžena
Hanč, Jan
Handke, Peter
Hanka, Václav
Hanzlík, Daniel
Hardt, Ernst
Hašek, Jaroslav
Hauptmann, Gerhart
Hausmann, Raoul
Havel, Václav
Havlíček Borovský, Karel
Heartfield, John (vl. jm. Helmut
Herzfeld)
Heczková, Libuše
Heine, Thomas Theodor
Herben, Ivan
Herben, Jan
Herrmann, Ignát
Herzl, Theodor
Heyduk, Filip
Hilar, Karel Hugo
Hilský, Martin
Hiršal, Josef
Hlaváč, Oldřich
Hněvkovský, Šebestián
Hnojil, Adam
z Hodic, Jiří
Hoffmeister, Adolf
Hofmannsthal, Hugo von
Holan, Vladimír
Holý, Jiří

Homoláč, Jiří
Honzík, Jiří
Horák, Jiří
Horáková, Milada
Horatius, Quintus Flaccus
Hostinský, Otakar
Hostovský, Egon
Hrabal, Bohumil
Hrdina, Martin
Hrdlička, Josef
Hron, Zdeněk
Hume, David
Hünneová, Evelyn
Hus, Jan
Huysmans, Joris-Karl
Hvízďala, Karel
Hybler, Martin

CH

Chalupecký, Jindřich
Chateaubriand, François-René de
Chénier, André
Chlebnikov, Velimir
Chmelenský, Josef Krasoslav

I

Ibsen, Henrik
Iltis, Rudolf
Ionesco, Eugène
Istlerová, Clara

J

Jagić, Vatroslav
Jakobson, Roman
Jakubec, Jan
Janáčková, Jaroslava
Jankovič, Milan
Janouch, František
Jedlička, Josef

Jelínková, Eva
Jeřábek, František Věnceslav
Jesenská, Růžena
Jesenský, Jan
Ježková, Petra
Jíra, Václav
Jirásek, Alois
Jirát, Vojtěch
Jirous, Ivan Martin
Jirsa, Jaroslav
Jiří z Poděbrad
John, Jiří
Juliš, Emil
Jungmann, Josef
Jürgens, Zuzana
Jurkovič, Pavel
Justl, Vladimír

K

Kačer, Tomáš
Kadlec, Václav
Kafka, Franz
Kainz, Josef
Kalandra, Závaš
Kapuściński, Ryszard
Karásek ze Lvovic, Jiří
Karbusický, Vladimír
Karlíková, Olga
Katzer, Elias
Kaufmannová, Heda
Kierkegaard, Søren
Kisch, Egon Erwin
Kleist, Heinrich von
Klíma, Ivan
Klíma, Ladislav
Klínková, Hana
Kobliha, František
Kodíček, Josef

Kogan, J. (pseudonym J. Jirsy)
Kohout, Pavel
Kokoschka, Oskar
Kolár, Jan M.
Kolář, Jiří
Kolařík, Karel
Koleček, Michal
Kollár, Jan
Komenský, Jan Amos
Kopf, Maxim
Kopta, Petr
Kosák, Michal
Košetický, Evermod Jiří
Kraitlová, Irena
Krásnohorská, Eliška
Kratina, Radoslav
Kratochvíl, Zdeněk
Krecar, Jarmil
Krejčí, František Václav
Krejčí, Karel
Křišťan, Pavel
Kubíčková, Klára
Kubišta, Bohumil
Kubový, Jiří
Kupka, František
Kvapil, Jaroslav

L

Lada, Josef
Lade, Kurt
Ladra, Zdeněk
Laib, Wolfgang
Laichter, Jan
Langer, František
Langer, Jiří
Langerová, Marie
Lauermannová-Mikschová, Anna
Laurin, Arne

Layton, Jean
Le Gobien, Charles
Lefeuveová, Ivanka
Lehár, Jan
Leopold I.
Lermontov, Michail Jurjevič
Leszczyłowski, Michal
Levinas, Emmanuel
Lhotová, Alena
Linhart, Kamil
Lisabonský, Jan
Lopatka, Jan
Lotman, Jurij Michajlovič
Ludendorff, Erich
Ludwig, Emil
Lukas, Jan
Lukeš, Zdeněk
Lužická, Věnceslava (vl. jm. Anna
Srbová)

M

MacCarthyová, Fiona
Macek, Emanuel
Macek, Josef
Maeterlinck, Maurice
Mácha, Karel Hynek
Machar, Josef Svatopluk
Majakovskij, Vladimir
Málek, Petr
Malínská, Jana
Mallarmé, Stéphane
Man, Paul de
Marek, Antonín
Marek, Josef Richard
Mareš, Michal
Marinetti, Filippo Tommaso
Marino, Giovanbattista
Marten, Miloš

Martínek, Lubomír
Masaryk, Tomáš Garrigue
Mašín, Ctirad
Mašín, Josef
Matějka, Ivan
Maternová, Pavla
Mathauser, Zdeněk
Maur, Milan
Mayröcker, Friederike
Med, Jaroslav
Medek, Mikuláš
Meissen, Heinrich von (též
Frauenlob)
Merhaut, Luboš
Mersch, Dieter
Meyer, Richard Moritz
Michaux, Henri
Michna z Otradovic, Adam
Minor, Jakob
Mirvald, Vladislav
Molnár, Amedeo
Montesquiou, Robert de
Mrázek, Jiří
Münzer, Jan
Musil, Robert
Musil, Roman
Musset, Alfred de

N

d'Nan, Jan
Navrátilová, Martina
Nebeský, Ladislav
Nedvěd, Pavel
Nejedlá, Jaromíra
Nejedlý, Otakar
Nejedlý, Zdeněk
Němcová, Božena
Neruda, Jan

Nerval, Gèrard de
Nešlehová, Magdalena
Neuschul, Ernst
Nezval, Vítězslav
Nietzsche, Friedrich
Nikl, Peter (pseudonym J.
Wüstena)
Nolde, Karl
Novák, Arne
Nováková, Teréza
Obrtelová, Nora
Obstová, Zora
Onufer, Petr
Opelík, Jiří
d'Orsay, Alfred
Orten, Jiří
Otruba, Mojmír

P

Pachmanová, Martina
Palek, Karel
Palla, Marian
Papoušek, Vladimír
Pascal, Blaise
Patočka, Jan
Pěkný, Tomáš
Péladan, Joséphin
Pelán, Jiří
Perissutti, Anna Maria
Peroutka, Ferdinand
Peterová, Zuzana
Petříček, Miroslav
Picasso, Pablo
Pistoriová, Marie
Pistoriová Stamperová, Erika
Pistorius, Jiří
Píša, Antonín Matěj
Platón

Podlipská, Sofie
Poe, Edgar Allan
Pohorský, Miloš
Pojer, Jan Václav
Pokorný, Jindřich
Pokorný, Martin
Polák, Milota Zdirad
Polakovič, Daniel
Polykleitos
Pospiszyl, Tomáš
Pospíšil, Jan
Pravdová, Anna
Pražský, Lukáš
Prečan, Vilém
Procházka, Arnošt
Procházka, Martin
Proust, Marcel
Prusík, Bořivoj
Prusík, František Xaver
Puškin, Alexandr Sergejevič
Půtová, Barbora

Q

Quintilianus, Marcus Fabius

R

Rabas, Václav
Rabelais, François
Rakušanová, Marie
Rambousek, Ota
Rausch, Jürgen
Reimann, Hans
Reinerová, Grete
Reitani, Luigi
Renaud, Suzanne
Reynek, Bohuslav
Reynek, Jiří
Riedlbauchová, Tereza

Rieger, František Ladislav
Richterová, Sylvie
Rilke, Rainer Maria
Rimbaud, Arthur
Ripellino, Angelo Maria
Rokytová, Bronislava
Rops, Félicien
Rosa, Václav Jan
Rossomachin, Andrej
Rostand, Edmond
Roth, Joseph
Roth, Susanna
Rožkov, Jurij
Russell, Bertrand

Ř

Řezníček, Zdeněk

S

Salcman, Martin
Sartre, Jean-Paul
Sedláček, Zbyněk
Sedlák, Jan
Seifert, Jaroslav
Sekora, Ondřej
Semecká, Lada
Shakespeare, William
Shaw, George Bernard
Scheur, Wolfgang
Schlenter, Paul
Schlosser, Wolfgang
Schnitzler, Arthur
Schwarz, Adolf
Sidon, Karol
Sicher, Gustav
Skácel, Jan
Skilling, Harold Gordon
Sládek, Josef Václav

Slavík, Ivan
Sofokles
Sokrates
Sorokin, Anton
Stalin, Josif Vissarionovič
Stankovič, Andrej
Starkina, Sofija
Starobinski, Jean
Steiner-Prag, Hugo
Stendhal
Sternheim, Carl
Strindberg, August
Strnad, Martin
Stromšík, Jiří
Stroupežnický, Ladislav
Stříž, Antonín Ludvík
Stumpp, Emil
Sue, Eugène
Sušil, František
Svatoň, Vladimír
Světlá, Karolina
Svoboda, František Xaver
Svobodová, Růžena
Sýkora, Zdeněk
Synek, Adolf

Š

Šalda, František Xaver
Šejn, Miloš
Šerých, Jiří
Šimáček, František
Šimáček, Matěj Anastasia
Šimková, Jana
Škarka, Antonín
Škarpová, Marie
Škrach, Vasil Kaprálek
Škvorecká, Zdena
Škvorecký, Josef

Šmahel, František
Šnajdr, Karel Sudimír
Špaček, Jiří
Špirit, Michael
Šrámek, Fráňa
Štroblová, Jana
Šubert, František Adolf
Šubrtová, Dagmar
Šulc, Jan
Švácha, Rostislav

T

Táborský, František
Tarkovskij, Andrej
Taussig, Ervín
Taussig, Fritz (vl. jm. Bedřich
Fritta)
Technik, Alfred
Terentěv, Igor
Téver, Felix (pseudonym
A. Lauermannové-Mikschové)
Teweles, Heinrich
Theer, Otakar
Theiner, George
Tichota, Jiří
Tomáš, Filip
Tomášková, Anna
Topol, Jáchym
Topor, Michal
Trochová, Zina
Trost, Pavel
Trumpová, Ivana
Třešňák, Vlastimil
Tucholsky, Kurt
Turek, Jiří
Tvrdoň, Jaroslav

U

Ulč, Ota
Urban, Otto M.
Urbánek, Zdeněk

V

Václav II.
Vaculík, Ludvík
Valja, Jiří
Valla, Lorenzo
Valoch, Jiří
Vašíček, Zdeněk
Vašíčková, Eva
Vavák, František Jan
Vávrová, Klára
Verne, Jules
Veselý, Petr
Vidmanová, Anežka
Viková-Kunětická, Božena
Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de
Vladislav, Jan
Vlček, Jaroslav
Vlčková, Zuzana
Vodička, Felix
Vogel, Karel
Vohryzek, Viktor
Vojtěch, Daniel
Vojvodík, Josef
Vokolek, Vladimír
Vokrová, Libuše
Voltaire
Voračická, Eleonora, hraběnka
z Kounic
Vostřebalová Fischerová, Vlasta
Vrbová-Kotrbová, Vilma
Vrchlický, Jaroslav
Vries, Hugo de
Vyskočil, Ivan

W

Wagner, Günther Peter
Walser, Robert
Wedekind, Frank
Weiner, Richard
Weiskopf, Franz Carl
Wells, Herbert George
Werstadt, Jaroslav
White, Hayden
Wiendl, Jan
Wilde, Oscar
Winter, Tomáš
Wittlich, Filip
Wittlich, Petr
Wolker, Jiří
Worner, Heinz
Wronkow, Ludwig
Wukadinović (Vukadinović),
Spiridion
Wüsten, Johannes
Wüsten-Koeppenová, Dorothea
Wycliffe, John

Z

Zábrana, Jan
Zadikow, Arnold
Závada, Vilém
Zet, Martin
Zeyer, Julius
Zikmund Lucemburský
Zumr, Josef

Ž

ze Žerotína, Karel starší
Žižka, Jan

