

Jedenáct textů od dvanácti přátel. Petru Málkovi k šedesátinám

(E*forum, 01. 04. 2025)

*Následující blok je výsledkem společné redakční aktivity E*fora a Kanonu (viz i-kanon.cz) a zahrnuje příspěvky inspirované výkony, tématy, zálibami, osobností a osobitostí a především aktuálním jubileem literárního, filmového a uměleckého historika a teoretika Petra Málka.*

Jan Wiendl: Milý Petře!

Jak tě rok co rok vítám u nás na Šumavě a hledám pro tebe a naše kamarády (staro)nové stezky v tom mém milém, temném a chladivém lese, usuzuji - dle tvého celého výrazu, náklonu, gesta odkazujícího ke krajinám jiným, kterými bloudí flaneur, jehož bystré oči zpoza zamyšleného výrazu ani na vteřinu neustrnou a čekají v kritickém i úzkostném napětí - tvoji až bytostnou příslušnost k městu, které je tvou krajinou, tématem, prostorem, osudem.

Karel Teige před sto lety, v roce 1924, prohlašoval, že „moderní múzy jsou dcerami velkoměst...“. A jak jsi před časem napsal ty ve studii-kapitole-hesle *Město v Hesláři české avantgardy*, kterou dodnes obdivuji a která na rozdíl od nás nestárne (!) - „moderní město reprezentuje modernu v celé její rozporuplnosti jako místo utopických snů a očekávání i místo beznaděje a ztráty iluzí: fascinace a hrůza moderny se ve městě zviditelňují.“

A jistě se ti to stává také - při čtení lyrické básně - zviditelňují se mi - často neočekávaně - čím dále tím více v mysli tváře blízkých i vzdálených lidí, spíš jako echo vnitřního setkání, průnik rozumění, nevyslovená otázka... Jak asi víš, dlím už několik let nad edicí Horovy lyriky, času není nazbyt, a tyhle jeho dvě z „městských“ básní se mi v posledních dnech v mysli protnuly s tvou tváří, jak ji v nitru vnímám, tak prosím posuď laskavě, jak případné či falešné echo to mé čtení je...

Tvář

Směje se města tvář
v zrcadle na nároží.
Tančí tisíce noh
v zrcadle na nároží.

Květiny promenád
se v něm pyšní svou barvou.
A těch rukou, těch ruk,
jež jdou, jež si jich narvou!

Směje se města tvář
v zrcadle na nároží.
Zelená slunce lamp
v zkřivené tváři boží.

Sklání se umělý den
v noc nad jezero rtuti.
Šumí les bílých žen,
pleť doutná v černé huti.
(*Tonoucí stíny*)

Město

Tiše zrcadlí se na hladině
věže města, most a továrny.
Tiše jdou hodinu po hodině
ulicemi pracují dny.

Tiše zraje zrní v rovin klíně,
lehce vlá jím vítr rozmarný.
Tichý večer po špičkách jde v síně
s vůní lip, včel bzukotem a sny.

A ty, jenž jsi nepokojně vzlét,
a ty, jenž jsi na cestu se dal,
aby vichrem přioděl tě svět,

na bouřlivá křídla svá tě vzal,
lze si vzpomenout přes trosky let,
jak tě tichý zvon zde kolébal?
(*Tvůj hlas*)

*

Lucie Merhautová a Martina Mašínová: Muž, který žije v niti

„Málku, vy jste muž, který žije v niti!“ vykřikl jednoho dávného večera v Nuslích Vladimír Binar a zatvářil se pořouchle. Šlo totiž o literární narážku, a tudíž chutě improvizovanou zkoušku znalostí stolní společnosti. Mohlo snad jít o podobnost

s Francimorem, synem čarodějnice Halabáby, který byl tak tenoučké postavy, že jej prudký vítr odnesl přes hory a doly na plovárnu, kde si jej starší dáma spletla s přádkem vlny a vyšila s ním krásný květ na pokrývce pro manžela. Avšak tělo jako obrazec pro dotěrné mouchy na tváři měšťákově? Nepřiléhá aluze lépe ke kouzelníku Arnoštovi, švarnému chlapíku, jenž rád zjevuje útlá bedra a hrudní koš v lázeňských zařízeních a jehož cviky jsou tělesné a zároveň mají povahu duchovní? Ovšem, růžová barva jeho flanderského trikotu jest sice barvou selat, ale přes provaz přebíhá rozhněvaně po celé délce. Hlad a hra často předchází před činy a křehké postavy je i umělec v hladovění, jemuž impresáριο dovolil hladovět nanejvýš čtyřicet dnů, a poté jeho nepatrná váha spočinula na ruce dámy, které jej měla slavnostně donést k vybraným pokrmům. Nebohá však za smíchu obecenstva propukla v pláč a musela být vystřídána sluhou. Zbývá snad Holanův vrátký kráčivec, „tak outlý, že by spáti moh ve vlásku bídy, smrtky, žalu...“, ten truchlivý bratr kulhavého poutníka, knihami pomateného Dona Quijota či Malta Lauridse Brigga potichu kličkujícího mezi omnibusy v hlučných pařížských ulicích...

Jak však neztratit tvář ani nit, jež provede bloudícího labyrintem slov, jimiž umírá a znovu se rodí lidský svět? Jak zapříst tenké, avšak pevné vlákno, jež se rozechvívá na tětivě ducha, usilujícího doletět jako weinerovská vrána do průzračných výšin, v nichž nedokáže dýchat každý, jen ti, co umí zatajit dech tváří v tvář vznešené kráse? Jak snovat pavoučí vlákno, jež se zlehka zachytí na „rýsovacím hřebíčku“ hlubšího smyslu, o nějž se trhá příliš hrubá, povrchní a zakademičtělá interpretace? Snad to dokáže jen muž odvážně zavěšený na svém nitěném vlákénku, jenž sám jako kyvadlo či ocílka přeměřuje ustupující horizont poznatelná, a čím víc mu uniká, tím zarytěji se vrhá hlouběji, dál a dál, chráněn jen jistotou nejhoršího. „A jak už tomu bývá v tmách, / i ten, kdo přímo v osud stojí, / bezbrannost cítí po stranách, / zatímco všechno viditelné / v neviditelnost chytře velne / a brousí tam svůj nůž a dráp...“

*

Libuše Heczková: Komik a Klaun

V roce 1957 inscenoval Alfréd Radok v Národní divadle hru anglického dramatika Johna Osborna *The Entertainer*. Pod názvem *Komik* vstoupila tato inscenace do dějin českého divadla jako jedno z nejvýraznějších představení Národního divadla druhé poloviny 20. století. Hra měla premiéru 20. 12., jen osm měsíců po premiéře v Londýně. Alfréd Radok musel nedlouho poté, na konci roku 1959, Národní divadlo opustit, i přes úspěch tohoto představení, jež se až do konce sezony 1961/62 hrálo 149krát. Hra Johna Osborna, jednoho z mladých anglických spisovatelů, kteří dostali v Británii nálepku „rozhněvaní mladí muži“, byla hlubokou kritikou tehdejší britské společnosti, a předem rezonující a požadovaná interpretace měla ukázat hlavně rozklad kapitalismu, jeho nelidskou tvář. Radok pochopil a inscenoval Osborna ze své doby a ze své země. Jeho inscenace, soustředěná k vnitřnímu intimnímu rozkladu rodiny, k amorálnosti, zničujícímu sobectví a atraktivitě banality, se stala mimořádně úspěšnou bez ohledu na politický kontext hry. Do detailu vypracované představení

dávalo prostor (tak jako tomu bylo u Radoka vždy) hercům a jejich vlastnímu umění. K úspěchu nejvíce přispěl Ladislav Pešek v roli Archieho Rice (Osborne ji psal pro Laurence Oliviera). Role nespokojeného, sebestředného a vlastně neúspěšného kabaretiéra umožnila Peškovi se stát pilířem představení, v němž jde o individuální lidská selhání a současně o krizi společnosti. Archie není schopen ustát svůj neúspěch rodinný i umělecký a nutí svého otce, starého komika Billyho (v Radokově představení ztělesněného Jaroslavem Marvanem), k návratu na jeviště. Billy však těsně před tím umírá, odcházející svět je nevratný, stejně jako je nevratný rozvrat *Komika*.

Přes konflikty s vedením Národního divadla, které nakonec vyústily v nucený odchod, nebylo snadné Radokovu práci přehlížet. Podobně jako v případě úspěchů s jeho filmem *Daleká cesta* (kdy bylo výhodné chlubit se v zahraničí, a zároveň doma projekci filmu znemožnit) dostalo se mu možnosti být spoluvůrcem Laterny magiky, umělecké výkladní skříně pro Expo v Bruselu 1958.

Do Národního divadla se vrátil v letech 1966–1968, poté odešel do Švédska zprvu na hostování, posléze do exilu. V Německu, kam byl několikrát zván již před emigrací, inscenoval pro Schauspielhaus Düsseldorf dramaturgickou adaptaci *Klaun* podle románu Heinricha Bölla *Ansichten eines Clowns*, kterou připravil se svou ženou Marií. V tomto představení úročil svoji mnohaletou práci s filmem a s postupy Laterny magiky, aby znovu vytvořil své „polydynamické“ představení (pojem má svůj původ u Radokova učitele Emila Františka Buriana, který své inscenace orchestroval skládáním z jednotlivých hlasů, a těmi hlasy bylo vlastně cokoliv, co vcházelo do představení). Někteří kritikům se zdálo, jako by využívání postupů zjalovělo, vyprázdnilo se, nebylo dostatečně nové. Ale o to tu nyní nejde.

Inscenace *Komika* a *Klauna* nejsou navzdory podobným názvům stejné. První je nové invenční drama, byť do něj Radok také dramaturgicky zasahoval, druhý titul je vlastní dramaturgická adaptace manželů Radokových. Zdeněk Hedvábný připravil po roce 1989 pro edici „mínus 21“ jednu z možných variant dramaturgické adaptace. V roce 2007 Eva Slavičková, studentka teatroložky Evy Stehlíkové, připravila ve své diplomové práci Radokovu dramaturgickou adaptaci v další verzi a také přidala textové záznamy filmových dotáček, ukázky z technických scénářů. Díky Hedvábnému a Slavičkové se můžeme seznámit se způsoby, jak byl román dramaturgicky adaptován, máme k dispozici různé textové podklady pro inscenaci. Ve výzkumu věnovaném Laterně magice ukázaly Kateřina Svatoňová a Lucie Česálková, jak zásadní byla pro toto divadlo přesná synchronizace filmových dotáček a zvuku; rytmus toho, co se odehrává na jevišti, určoval film. V Radokových inscenacích byl rytmus též formativní, představení nemohla být improvizována, i textové podklady toto potvrzují. Dramaturgická adaptace pro divadlo kombinuje postupy audiální a filmové adaptace, jež je fixovaná, zůstává přitom „singulární“, stále zůstává určena pro jedinečné předvádění na jevišti. Můžeme sledovat textové varianty, z nichž jedna má blíže k technickému scénáři, kombinujícímu audiální a filmové postupy, jiná je více soustředěná na prostor, jiná na promluvy: přesto se jedná o jediný a jednotný text divadelní hry. Tento typ dramaturgické adaptace není pro experimentující divadlo šedesátých let neobvyklý, a to je také důvod, proč Jan Grossman ve svém pokusu charakterizovat

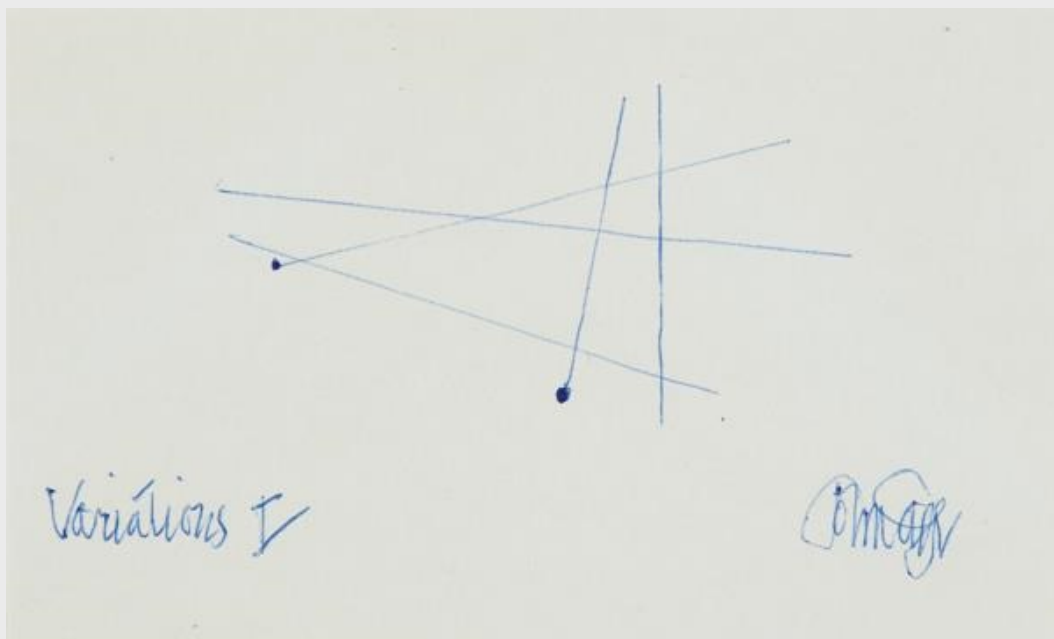
dramatickou tvorbu této dekády mluví o dramatické literatuře – aby se vyhnul tehdy se stále ozývající floskuli o krizi dramatu. Zjednodušeně bychom mohli různé vrstvy tvořící dramaturgii *Klauna* připodobnit ke scénickým poznámkám v některých dramatech (např. v *Maryše*), které nedoplňují nějaké informace o pohybu, oděvu, prostoru, ale stojí kontrapunkticky proti promluvám postav. Zapisují gestický jazyk těla a výtvarný jazyk scény. Dramaturgie, a to i dramaturgie Radokova, je pak „polydynamický“ celek, který lze i číst, byť od čtenáře vyžaduje velkou imaginaci. Jde stále o literaturu, možná dokonce o beletrii.

Pročítáním verzí *Klauna* se tak před námi neobjevuje jen případ mladšího muže v krizi, hledajícího svobodu, ale také i druhá verze Radokova *Komika* – hra o nemožnostech návratů a záchran, o brutalitě politiky a marnosti vzpoury, hra o imaginaci a jejím zparchantění.

*

Marie Langerová: Co říct k „otevřeným předlohám“...?

Partitury „aleatorní hudby“, ať se čtou „experimentálně“ jakkoli, jako obrazy, grafické partitury, koncepty, interpretační „návody“, ať jsou poezií nebo hudbou, jsou záhadou neboli – jak se píše – „otevřenou předlohou“ pro „různé druhy realizací“. Ale jak se dá od individuální, konkrétní „realizace“ listu, který čteme jako poezii nebo obraz, přejít k nějakému společnému uchopení a předání té věci? Mezi partiturou jako technickou pomůckou a „notací“, která se proměnila v grafickou partituru a vizuální báseň, se otevírají „neurčené“ možnosti. Petr Kofroň míní, že vztah mezi záznamem, z něhož hudebník hraje, a hudbou, kterou z něho hraje, je obdobný jako mezi jazykem a myšlenkou. Zmiňuje vizuální prvky, se kterými grafické partitury pracují: *symboly* (např. pro tónové výšky u Anestise Logothetise); *znaky*, které přímo k něčemu odkazují (např. vlnovka odkazující k trylku), a na nejvyšší úrovni prvky v podobě *asociací* – bez zřetelné znakovosti. Realizace takového záznamu je pak možná dvojím způsobem: buď hrát bezprostředně, nebo s přípravou...



John Cage: *Variations I*, 1958

„Šest čtverců průsvitné fólie, z nich jeden obsahuje tečky 4 velikostí: 13 malinkých jsou jednotlivé zvuky, 7 malých jsou dvojice zvuků, 3 velké jsou trojice zvuků, 4 největší jsou čtveřice nebo vícero zvuků. Tyto ‚plurality‘ (tzn. dvojice, trojice atd.) se hrají zároveň nebo jako ‚konstelace‘. Při použití pluralit lze pro determinace použít odpovídající počet zbývajících čtverců (čtverců je 5, na každém je 5 čar) nebo odpovídající počet poloh (každý čtverec má 4). 5 čar značí: nejnižší frekvenci, nejjednodušší strukturu harmonických, největší amplitudu, nejkratší možné trvání a nejdřívější výskyt v rámci zvoleného trvání. Kolmice od bodů k čárám dávají vzdálenosti, které se změří nebo prostě odpozorují. Jakýkoli počet účinkujících, nástroje libovolného druhu a v libovolném počtu.

Davidu Tudorovi k narozeninám (opožděně), leden 1958 John Cage“ (*Variations I*).

*

Michael Špirit: Přepsání filmu

Televizní seriál *Nabídka* (*The Offer*, Paramount+ 2022, námět a scénář Michael Tolkin) vypráví o přípravách a realizaci filmu *Kmotr* (*The Godfather*, Paramount Pictures, premiéra 14. 3. 1972, režie Francis Ford Coppola). Produkoval jej Albert S. Ruddy, který je v seriálu hlavní postavou (hraje ho Miles Teller). Filmová adaptace románu Maria Puza (1969) byla teprve jeho čtvrtým počinem. Desetidílná série líčí cestu, k jejímuž cíli je třeba překonat nespočet překážek, a *Nabídka* je v tomto ohledu standardním produktem *quality television*, jak se tato zábava rozvinula v uplynulém čtvrtstoletí. Jejím tématem je ale zároveň notorické filmové dílo, které se v naší paměti coby „zkušenost připomenutelnosti“ stalo „znakem“ a „je vepsáno do textu, do něhož je možné vstoupit navazujícím psaním i polemickým přepisováním“ (Petr Málek nad Godardovými filmy, 2000).

Diváci, kteří Coppolova *Kmotra* znají, proto při sledování *Nabídky* neprožívají radost z napětí, zda se Ruddyemu podaří film vyrobit, nýbrž z toho, jakými prostředky je v textuře seriálu evokována dávná - nebo u mladších ročníků nedávná - estetická rozkoš z jiného díla-textu. Tvůrci *Nabídky* takových prostředků skýtají vrchovatě, v desítkách detailů i ve velkorysejším rozehrávání nebo převrácení významů v nějak usazené filmové paměti. Je tu například scéna, kdy se Marlon Brando (hraje ho Justin Chambers), udílející ve svém domě první audienci realizačnímu týmu budoucího *Kmotra*, změní s pomocí černého krému na boty (úprava barvy vlasů) a papírových ubrousků (čelist) z hostitele v domácím županu ve Vita Corleoneho. Scéna z filmu, kdy Michael Corleone zabije v restauraci úplatného policejního kapitána a hlavu drogového kartelu, je v *Nabídce* variována na čtvero způsobů: Když epizodu zakoušíme zprvu v „reálném“ ději seriálu (kde vyvrcholí odlišně), na osudu gangstera Joea Colomba (Giovanni Ribisi); když sledujeme, jak během psaní scénáře Puzo a Coppola (Patrick Gallo a Dan Fogler) scénu teprve utvářejí; když režisér těsně před natáčením prochází detaily scény s představitelem Michaela Al Pacinem (v *Nabídce* jej hraje Anthony Ippolito); a nakonec samo natáčení, kdy nevidíme hereckou akci, ale souběžně s charakteristickými ruchy (kroky, výstřely, pád mrtvol a nábytku, řinkot nádobí) jen uchvácené výrazy členů štábu za kamerou, mezi nimiž vyniká úžas prezidenta Paramountu Charlieho Bluhdorna (Burn Gorman).

Ve věci navazujícího psaní i polemického přepisování se však zastavme u detailu, který v ději *Nabídky* natáčení *Kmotra* předchází. U Paramountu dostane Albert S. Ruddy od Roberta Evanse (okouzující Matthew Goode) nejdřív šanci produkovat nízkorozpočtový film, pro nějž musí získat Roberta Redforda (Billy Magnussen). Jenže ten „někde v Mexiku“ právě natáčí western... Ruddy tedy odjíždí na místo, kde vzniká *Butch Cassidy a Sundance Kid*. Ocitáme se zjevně na náměstí, kde filmoví bandité zemřou. Scéna je známa snad i těm, kdo film nikdy neviděli: Sundance a Butch jsou u jídla překvapeni policejní střílbou ze zálohy, a než se v nastalém zmatku, glosovaném skvostnými dialogy, zformují k obraně, dorazí na pomoc početná jednotka bolivijské armády. Situace je beznadějná, ale divák své miláčky umírat nevidí: když Newman a Redford vyrazí s nabitými revolvéry ke kontraútoky, záběr se zastaví, zazní salvy ze stovek de facto popravčích pušek, „zmrazená“ barevná filmová skutečnost vybledává do hnědé fotografie, a film se tak vrací ke svému začátku, kdy úvodní titulky provází za zvuku předoucí promítačky projekce němé westernové sekvence à la *Velká vlaková loupež* (natočené ovšem až pro film v roce 1969).

Televizní divák *Nabídky* ale o finální scéně *Butche Cassidyho a Sundance Kida* dostává trochu jiná „data“. První, co při Ruddyho příjezdu na náměstí vidí, jsou lamy, které někdo ze štábu právě odvádí někam pryč. To je vtip takřikajíc podvrtný: Každý, kdo je obeznámen s filmem z roku 1969, ví, že velbloudovití sudokopytníci v závěrečné scéně nevystupují. V televizním seriálu slouží jako synekdocha snímku, resp. té jeho fáze, která se natáčela v Mexiku (jež mělo představovat Bolívii). Ve filmu je totiž postávající lama prvním živým tvorem, na nějž Butch, Sundance a jeho přítelkyně Etta narazí po výstupu z vlaku na bolivijském nádraží, a v nastalém venkovském nepořádku zpracovávají prvotní kulturní šok z jihoamerického kontinentu. Je to motiv

zapamatovatelný podobně jako velociped, na němž v předešlém ději filmového vyprávění dovádí Paul Newman v roli Butche, nebo slamák Joea Leforce, muže zákona, jenž je dvojici po celou dobu v patách.

Po tomto entrée je producent Ruddy v televizní *Nabídce* svědkem natáčení jedné ze sekvencí závěrečné přestřelky filmu. Avšak to, co on i televizní divák vidí po povelu: „Action! Butch and Sundance, go!“, je s akcí ve filmu z roku 1969 v příkrém rozporu. Zatímco v něm je bolivijská policie ve své bezradnosti a nezkušenosti takřka neviditelná a armádní kavalerii zahlédneme jen při jejím tichém rozmisťování po střechách okolo náměstí, v *Nabídce* jsou prchající *bandidos yanquis* pronásledováni uniformovanými složkami podobně překotně jako hrdinové v groteskách Macka Sennetta. Takovéto přepsání výchozího jevu si nelze vysvětlit jinak než jako zkratku, jež výchozí dílo zkresluje tak radikálně, že pro účely navázání vystihuje jeho esenci bezezbytku.

*

Michal Topor: Norbert Krenn, neboli prolegomena k něčemu mnohem, mnohem většímu

„Píti a píti; to jediná medicina; ťukneme si, otče. Kdož ví, co bude s námi zítra? – Tuzare, nechceš tancovat? Je k tomu chvíle vhodná. Něco mrtvého je v nás – protivná melancholie mne posedla. Musíme trochu vyplašit netopýry. Nelze snést tu mrtvost. Nejsem, jak známo, přítel smutnosti. A není zde místo, kde by se plakalo, není-li pravda, matko? Je tedy libo tancovat? Hurónský tanec?“ / Tuzar byl překvapen náhlým přechodem nálady Hackenschmidovy. Vstal a počali tančiti groteskní a krkolomný tanec, bijící v tvář všem pravidlům estetiky (Viktor Dyk: Konec Hackenschmidův. Akta působnosti čertova kopyta /1904/, s. 342)

V pozůstalosti Otokara Fischera (LA PNP) lze ve změní rukopisných beletristických fragmentů i celistvěji vyhlížejících črt narazit také na nedatovaný „plán“ „knihy“ *Kočka. A jiné blasfémie*. Stojí tu (coby „Obsah“): „1. Kočka. Blasfémie o 1 dějství. / 2. Epigramy. / 3. ~~Studentský~~ Don Juan v červnu. / 4. Mladá Slávie. / 5. Ignac Łwopotocki. / 6. La Duchesse de Bonnefoy // nebo: Smích.“ Konvolut okolních pozůstalých rukopisů skutečně zahrnuje leccos z řečeného a i jiné kusy příbuzné povahy; lze je číst jako svědectví tehdejší Fischerovy otevřenosti perspektivě, v níž jako by sentiment nebo melancholie – stejně jako (politické) pokrokářství či třeba feminismus atd. (zůstává něco nedotčeno?) – mohly literárně existovat leda jako (kabaretní, operetní) perzifláty. Není patrně záhodno takový náklon centrovat k jedinému koutu tehdejšího literárního pole, protože však Fischer jedno ohnisko sám opakovaně nadhazuje a tak zdůrazňuje, je možné předsadit je všem dalším možným podnětům. V jednom z rukopisných „fiktivních dialogů“ (v souboru náčrtů jsou k mání dvě verze, jednou je Norbertu Krennovi partnerem v hovoru „Jan Łwopotocki“, jednou – rovnou, odkrytě – „Jan Löwenbach“) je v tom smyslu řeč o „duchu“ a „satirické žíle“, a obojí je spojeno s příkladem Dykovým. Łwopotocki neboli Löwenbach, jakožto představitel nejmenovaného „výboru“, na Krennovu otázku

„Nezломil nade mnou hůl?“ povzbudivě tlumočí: „Pan Viktor Dyk je spokojen svým žákem; poznamenal, že se mu dosti zamlouvá vaše parodie, zvláště že se pohybuje v jeho stylu. Jste dítětem jeho ducha.“ Součástí rukopisného konvolutu je rovněž několik verzí veršovaného dialogu *Hackenschmid a Hilarius v tunelu*; jako „autora Hackenschmida“ také Fischer Dyka oslovil - jménem „Mladé Slavie“ - v březnu 1905 na lístku se vzkazem (LA PNP, f. V. Dyk): „Velectěný pane Dyku, / podepsané, docela neoficiální sdružení velice by se těšilo, kdybyste laskavě přišel tuto středu na tzv. humoristický večírek Slavie. Poznal byste, kterak zlé sítě Vámi zaseté, utěšeně klíčí“ (patří se doplnit, že Dyk v odpovědi /tamtéž, f. O. Fischer/ odhadoval, že nebude moct přijít, „večeru“ ovšem popřál „mnoho zdaru“).

Pro další obrysové časování a situování je důležité, že přinejmenším třetí z plánovaných částí výše zmíněné „knihy“ *Kočka* vyšla i tiskem, a sice 24. června 1905 v revui *Rozhledy* - podepsána Norbert Krenn, s podtitulem *Tragédie* a douškou: „Vznikla bezprostředně po Všestudentské slavnosti“. Tato estráda se konala koncem května t. r., v jejím rámci byla v holešovickém „lidovém divadle“ Urania - v režii Jaroslava Kampera - provedena trojice aktovek: Mahenův *Konec dona Juana*, Šrámkova „scénická momentka“ *Červen* a „oslavná scéna“ *Na cestu* J. E. Čeňka (triptych ještě téhož roku vyšel ve společném svazku *Divadelní knihovny Máje* /red. Josef Štolba/, Mahenova aktovka pod upraveným názvem *Juanův konec*). Fischer nebyl jediný, koho divadelní přehlídka pobídla k parodické práci: už 8. června vyšla v *Moderní revui* Dykova *Slavnostní scéna*. Zatímco ta má surovinu jednak ve Šrámkově „momentce“ (rozvíjeje rozverně její závěrečný cynicko-erotický akord), jednak v Čeňkově podivně patetické hospodské hříčce, venkoncem omámené představou spojení studentstva a „lidu“ (mj. tu „Práce“ říká „skupině starých dělníků“: „A vám, kdož staří jste a nemůžete / krok rovný zachovati s mládím v pouti, / vám ukážu ty, kteří vaši práci / dovedou jednou k velkým slavným cílům, / až pod zemí tlít bude vaše kost -“), Fischer nabírá takřka výhradně z textu Šrámkova, teprve nakonec - po způsobu prolnutí - trochu i u Mahena. Radikálně demontuje a fragmentarizuje Šrámkův dialog, už tak ustavičně upadá do tajnosnubných zámlk. V nové, svižně akcelerované Fischerově akci se vytčenými „osobami“ stávají třeba i „červen“, „srdce“, „pohled“ či „opona“ (odmítá spadnout) či sám „Fráňa Šrámek“ (nespokojeně „běží hledištěm“, volaje: „Himalsakrament!“, policajt ho honí s křikem: „Anarchista!“, „kritik Času“ jej brání slovy: „Ale nechaj ho, pane c. k. policie, dyk je to mládí - mládí -“), těžiště spočívá v rozhovoru mezi Lidkou a Lošanem, v němž ovšem Lidka dělá vše proto, aby byla svedena („Lidka: Jsme sami doma /válí se na loži/“), a rozpačitý (cynický svůdce) Lošan si snad jen přišel pro zapomenutou hůl... „Don Juan“, sedící v hledišti, v rozuzlení rozeznává nápodobu finále Mahenovy aktovky (Lidčino srdce má vybuchnout, Lošan „leží zabítý a mlátí kolem sebe rukama“), projeví se nicméně jen zvoláním „plagiát“ - opona ostatně brzy „slítne“, tak jako padá opona za tímhle říkáním.

*

Luboš Merhaut: Weiner před rozcestími

Než se Richard Weiner dostal k *Rozcestí* (1918), k zesílenému, temnějším vnímání relativity protikladů dobra a zla, ke své básnické osobitosti, publikoval verše časopisecky a ve dvou knihách. Tyto jeho počátky byly ve své době hodnoceny jako ctižádostivě upřímné, leč nedotažené a víceméně konvenční, s časovým odstupem byly pak namnoze chápány jako „neweinerovské“, neústrojně v kontextu celku autorovy tvorby. Byly shovívavě přecházeny právě třeba pro patrnou – byť ne vždy dominující – *optimistickou stylizaci*, která svou svébytnou podobou do jisté míry obohacovala a problematizovala charakter tohoto typu stylizace ve své době, byla znamením autorova vnitřního napětí, zvláště skrývané rozporuplnosti.*

Weiner jako básník debutoval v roce 1911 v *Novině* verši náladově oslovujícími přírodniny, zahrnujícími i rysy civilnosti, smysl pro věci odsouvané z pozornosti, okrajové. V dalších časopiseckých verších střídal dva základní postoje – důvěřivý, v řečových proudech hledající odolné a projasňující hodnoty, a pesimistický, zastiňující (leč nikdy ne zcela) naději, vyjadřující pocit rozvrácenosti vztahu individua a světa. Pomocí personifikace často nabádavě vyslovil víru v záblesky štěstí, v ovlivnitelnost čtenáře i v sílu poznání (např. *Stará kniha*, vyňatá z příhrady, *Lumír* 1912). V niterně stavěných impresích a promluvách byly rozvíjeny i pocity nemohoucnosti, tajemného sestupování ke dnu žití ve skeptických preludech (např. *Requiem*, *Studentská revue* 1912). V atmosféře války Weiner posouval hledání hodnot a optimistickou okouzlenost až k mystice pokorné víry, domova, bytostné radosti, pozemské a přírodní harmonie, i v autostylizaci „světlohoše“, např. v *Pokoře před radostí* (*Lumír* 1916, s. 36–37):

Ale sálám jen, Bůh že ve mně. Tak hořelo křovisko v poušti – / místo jsem jen, a tam padá ne velká milost časem. / Vděčnost ji uvěční v štěstí, které mě neopouští, / a pokorný před štěstím vím tu, že strůjce mých radostí / já jsem. // Někdo mě podaroval – pojdte se rozdělit! / Radost mě naplňuje – chtěl bych z ní světlo činit! / Viděl jsem dobrý pohled – chtěl bych se na všechny usmát! / Kdybych byl mladý hrách v lusku průsvitně uzavřený, / vysílal bych skrze slupky pýří lehké světlové pěny!

Na druhé straně se, především v prózách, zaměřoval na různorodou ubitost člověka, truchlivost ducha i těla. Stále častěji tematizoval – v otevřené hře se čtenářem – možnosti slova vůbec, zpochybňoval vjemy a přenášené významy (Loučení s včerejškem, *Lumír* 1914). I v jeho dobových časopiseckých verších lze najít nevšední, zadržávající, expresivní linii, zájem o denní (městské) věci, o oproštěné vystižení poetiky situace, verše jakoby z jiné doby, např. *Jaro* (*Pokroková revue* 1914, s. 386):
Jinoši rozvírají ruce a chytají světlo do nich, / které se práší – / a pak je zas vypouštějí jak písek. / A slunečníky jsou k tomu, aby se jimi ryly / důlky do země. / U vrátek zahrady stojí na hlavě jaro a žvaní: / – Za čtrnáct dní jsou velkonoce. – / A jak jdu domů, tu vidím: / Do naší ulice vchází vycpávač židlí a dělá trubkou svou veliký hluk.

Ústředním bodem prvních Weinerových básnických knih se stala otázka po platnosti a způsobnosti člověka směřujícího k absolutním hodnotám v nezadržitelně uplývajícím čase. Odpověď, byť rozkolísaná a nejistá vědomím protikladů, se jeví spíše jako

shovívavé přitakání způsobu existence směřujícího k radosti, jako vnitřní snaha nazírat věci optimisticky. V mezidobí před první světovou válkou se autor v hledání možnosti člověka v nekonečném světě přikláněl ještě spíše k lidskosti než k nelidskosti, k absolutnosti než k relativnosti hodnot, k srozumitelnosti než k neproniknutelnosti jsoucna.

Prvotina *Pták* (1913) byla knihou vnitřně výrazně komponovanou – parabolickým zpodobením vývoje jednoho života, jednoho vztahu k realitě, jednoho směřování k výšinám ve své konkrétní velikosti a ukončenosti. *Byl, zpíval, létal – není*. Stěžejní symbol ptáka, sledovaného, promlouvajícího, meditujícího a elegicky opěvovaného tvora, připomíná nesnáz komunikace člověka se světem.

Co říkám ti, kam se kácí? / Má pravda, již vezmeš, už není má. / Cizí řeč mají ptáci, / člověk ji nevnímá. // Můj chvalozpěv se ti ztrácí, / neb zákon nám brání pět člověku. / Míjí se lidé a ptáci / od věku do věku. // Co vyslovím, kam že kráčí? / Jak sdělím se příteli-člověku? / Výparkem času řeč ptačí, / dědictvím po reku (*Pták* uvažuje o své mluvě, s. 22).

Expresivní kladení otázek koresponduje se stavěním protichůdných situací, symbolických hodnotových opozic. Problém nesdělitelnosti, bariér mezi cestou k přesahujícímu a nadčasovému a každodenním obnovováním situace promlouvání a dorozumívání nad základními životními úkony pokračuje ve vytváření a řetězení polarit lásky a osamění, zklidnění a znepokojení, užitečnosti vesmírného řádu a „hrd“ zbytečnosti konkrétní existence, ranní a noční atmosféry, touhy a marnosti, naplnění a prázdnoty... „Létavá“ autostylizace-autosugesce přechází v optimistické gesto, stejně jako momenty krajnosti a výlučnosti způsobu vnímání ústí v důvěřivé, panteistické pocity nalezení hodnot. V splynutí s přírodou, v sebevědomí volnosti, samostatnosti, v přátelství a víře se naplňuje ústřední rytmus textů – hledání harmonie. Ptákoví blízký prostor metaforicky ohraničují obrazy tuláctví, poustevnictví, nebe a lesa.

V *Usměvavém odříkání* (1914), zahrnujícím i některá čísla prezentovaná již časopisecky, se vnitřní sevřenost rozplynula. Zajetí přírodním prostorem tu uvolnilo prostor širšímu námětovému záběru lyriky (druhou část sbírky tvoří například básně na malířská témata). Idylická přírodní harmonie rámuje zpěvné statické obrazy štěstí, lásky, jara, plodnosti, radosti... Stavby jsou postupně střídány dynamizujícími prvky (mladým toužením a nedočkavostí, stařeckým smiřováním se, obavami o životní prostředí, milostnými akcemi, personifikací ročních období, cestami krajinou atd.). František Langer (*Umělecký měsíčník* 2, 1912/13, s. 325) podotkl, že duch knihy je „více usměvavý než odříkavý“, že je zde „velmi mnoho víry“, ocenil verše, „při kterých je tato víra podepřena a potvrzena opravdovým vnitřním cítěním básnickým, zdravou bází dalšího možného vývinu“. Konstatoval dále modernost (nejen mladě touženou), věcnost, přímot a bezprostřednost nazírání jednotlivostí. Weiner podle Langerova převážně akcentuje sebe, svou přítomnost, svou snahu a vůli, a to leckdy až nehorázně.

Základní optimistickou, voluntaristickou linku závěrem prolíná a vykručuje moment dočasnosti a pochybností. Pocit bezpečí je relativizován, probleskuje poznání nedostatečnosti převažující kladné orientace. Metoda oslovování a tázání vede i k tomu, že se subjektivní svébytnost vědomě vytrácí v idealitě, vyjadřuje bludnost chtěné veselosti i směřování k temnějším odstínům lyriky.

Co vidím, zdá se mi, je pouze odlesk mdlý / toho, co vidí jiní. / Co slyším, chorálu je zlomek zapadlý / z výsostných síní. // Tak drobty zhrzenými sytím bledný hlad. / Hladový artist šidlný, / neumím trpěti. Jen utrpení lhát / a život bídný. // Snad druhdy přivalí se všechna bohatost / neopatrné chvíle. / Neumím rozpoznat, zda talmi je či skvost / v té bludné síle. // Svým očím nevěřím, nevěřím uším svým - / je vrchol, spod, v co zírám? / Umořen chudobou, pohrdám bohatstvím, / hladovím, neumírám (s. 69).

Přechodnost mezi skepsí a optimismem, rozpornost stylu i stylizace v případě Weinerových časopiseckých a knižních počátků mohou motivovat i úvahy o falešnosti výrazu, o předstírání, až sebemystifikaci, na druhé straně mohou svědčit o vývojové přirozenosti autorovy tvorby. Kupříkladu Jindřich Chaloupecký (*Richard Weiner*, 1947) považoval *Usměvavé odříkání* za již weinerovsky příznačné (byť „z vůle po štěstí“ a s nepovedenou „lstí“). Ivan Slavík (Básně Richarda Weinerja, in R. W.: *Mezopotamie*, 1965, s. 180) naopak soudil, že „v kontextu ‚weinerovského‘ Weinerja nemá místa“, že se autor „pokoušel o něco, co mu bylo bytostně cizího. Víc: že se pokoušel zastříť. Co a před kým? Zatím ještě před sebou samým a zdá se, že před rodinou. Zdá se, že jako je jakýsi kafkovský rodinný komplex, byl i weinerovský rodinný komplex... Zdá se, jako by se Weiner cítil povinen ukazovat a dokazovat své rodině, především matce, že je ‚šťasten‘, a když se vrhl na literární dráhu, jako by se mu zdálo, že se něčím provinil.“ O slovo se hlásily pocity úzkosti z nesrozumitelnosti světa, z jeho nepřevoditelnosti do jakékoli odvozené struktury. Weiner začínal tušit hledaný řád a smysl právě v této nepochopitelnosti. Momenty a možnosti optimistické stylizace se zcela přirozeně střetávaly s krizí řeči, s deziluzí, vévodící válečným textům (*Lítice*, 1916; *Netečný divák a jiné prózy*, 1917), aby – přes částečné pragmatické oživení poválečné (zejména fejetony *Třásničky dějinných dnů*, 1919) – zcela a naléhavě zmizely v „bezpečí“ široké nejistoty.

* Přítomná marginálie je znovunalezením kdysi dávno opuštěné stezky z pátrání po cestách stylizace, jež podnítilo zvláště *Čtení o Richardu Weinerovi. Dimenze (ne)rozumění 1917-1969*, usp., úvod napsal a bibliografii sestavil Petr Málek, Praha: IPSL, 2017.

*

Petr Mareš: Tovární každodennost v povídkách Jana Zábrany

V kolektivní monografii *Každodennost* (2016) analyzoval Petr Málek osobité ztvárnění daného fenoménu v próze Josefa Jedličky *Kde život náš je v půli se svou poutí* (1966). Poukázal také na to, že se téma všednodenní existence uplatňovalo v ineditní literatuře

po celá padesátá léta. Výrazným příkladem tohoto směřování nepochybně jsou povídky Jana Zábrany, jež vznikaly v letech 1954 až 1957, tedy ve stejné době, kdy byla napsána většina Jedličkova textu; Zábrana byl navíc Jedličkův přítel a spolupracoval s ním na nikdy neuvedené divadelní hře.

Povídky, publikované až v roce 1993, nejsou tak komplexní, sémanticky otevřené a zakotvené v literárním, kulturním a historickém kontextu jako Jedličkova próza. Společná ale je pronikavá reflexe každodennosti a akcentace prostředí továrny, života určovaného továrnou.

Koncentrace na tovární prostor a pracovní i mimopracovní činnosti v něm vykonávané se zvláště nápadně prosazuje v povídkách *V noci u pece* a *Kurevská zima*. Rozmanitými způsoby je tu budován obraz chování a postojů dělníků, který podvrací obraz oficiálně předkládaný. Ten je evokován občasnými ironickými poznámkami: Práce se jeví jako vznešená jen z vnějšího, „novinového“ pohledu. Tendenční literární ztvárnění továrního prostředí se příznačně stává předmětem odsudku ze strany samotných dělníků („je pan soudruh spisovatel a nemá pazoury vod voleje, jako je mám já“).

Zásadním prostředkem subverze se u Zábrany stává jazyk vypravěče i obsáhlých dialogů. Důsledná volba „nízkého pólu“ vyjadřování, nápodoba spontánní a nedbalé mluvené řeči, všudypřítomná obecná čeština, jež zahrnuje řadu slangových výrazů a vulgarismů, spolu s převahou „nízkých“ a banálních témat v hovoru reprezentují verbální a komunikační všednost, která je v provokativním rozporu s dobovým jazykem literatury a požadavky na něj.

Dalším důležitým prvkem se stává perspektiva vypravěče. Ten je stylizován jako subjekt, který je integrální součástí prostředí a současně vystupuje jako registrátor, jenž distancovaně zaznamenává své vněmy, probíhající rozhovory a pozorované události. V jeho pohledu získává uzavřený prostor továrny, obdobně jako v Jedličkově próze, atributy pekla. Panuje tu horký vzduch, rozžhavené železo, prach, špína, hluk, oslepující světlo, nebo naopak temnota. Protějškem k sálajícímu žáru se stává nesnesitelná zima. Noční práci provází těžko překonatelná únava. Stále znovu se poukazuje na ošklivost a zchátralost charakterizující vybavení výrobních hal, vzhled lidí, jejich oblečení.

Zvláště tísnivě působí nemožnost úniku, odsouzenost k setrvání v tovární pekelné každodennosti. Děj povídek je založen na střetání s postavami, které v daném prostředí působí jako cizí těleso, stávají se objektem výsměchu a ponižování, ale sami si uvědomují, že jejich situace je bezvýchodná a že jim je cesta ven, která by přinesla zlepšení, uzavřena („A voni mě vodsud' nepustěj. [...] A kam bych šel?“). Vzrůstající napětí vrcholí prudkým konfliktem, ale v univerzu továrny neexistuje možnost změny zavedených pořádků. Výsledkem je deprimující vítězství přežívající všednosti, návrat k běžným úkonům a k nezávažné řeči.

Zábranovo ztvárnění továrního prostředí padesátých let je radikální a nesmlouvavě

vyhrocené (a někdy možná poněkud jednostranné a málo nuancované), texty programově porušují dobová jazyková a názorová tabu. To ovšem vedlo také k tomu, že se Zábrana na rozdíl od Jedličky ani nepokusil vstoupit se svými texty do veřejného literárního oběhu. Jeho verze každodennosti tak mohla svou pozici v literatuře získat až dodatečně, spíše jako dějinný fakt.

*

Josef Vojvodík: Důslednost, originalita a melancholie v textech Petra Mála

Myslím, že Petr Málek není melancholikem, ale melancholie je integrální součástí jeho myšlení o literatuře, jeho literárněvědných studií a jeho čtení a psaní. *Melancholii moderny* věnoval celou krásnou monografii, jednu z nejvýznamnějších v české literární vědě posledních desetiletí.

Petra Mála zajímá odvrácená tvář moderny, nikoliv tvář „světa, který se směje“. V pronikavých a velmi sofistických rozbořích textů svých oblíbených autorů – především Weinera, Benjamina, Kafky, ale také Karla Čapka (studii o Čapkově poetologické reflexi detektivky ve *Slově a smyslu* 9, 2012, č. 18, s. 55–75, považují za jednu ze suverénně nejlepších studií o Čapkových detektivních povídkách vůbec) – Petr Málek ukazuje a z různých úhlů pohledu osvětluje zvláštní afinitu moderny k „práci truchlení“. Jako by tvůrčí a tvořící individualita byla právě a často ve chvílích tvůrčího vzruchu a vzniku díla zastíňována deprimujícím vědomím agonálního Já a myšlenkou sebeustručení. Vědomí pomíjivosti pudí k tvořivému sebeuskutečnění, k překračování hranic a průniku do nových oblastí. Odvrácenou stranou kreativního sebeuskutečňování je však „čistá kultura pudu smrti“, jak Sigmund Freud charakterizuje melancholii. Petr Málek ukazuje, že psaní, umělecké tvoření a umělecká existence vůbec jsou možná spojeny s tím, co Wilhelm Szilasi nazývá ve své knize *Macht und Ohnmacht des Geistes* (1946, *Moc a bezmoc ducha*) „nebezpečným bytím“ („gefährliches Dasein“), totiž „melancholie umělce, těžkomyslné muset snášet ‚dále už ne‘ v každém dokončení a výhledu na prosvítající nepochopitelnost bytí, která dělá každé dokončení neukončeným“ (Szilasi 1946, s. 302–303). Úkolem filozofa a podobně také básníka-umělce je „přesáhnout lidství, aby pochopil bytí celku a celistvost bytí“, proto musí být v trvalé připravenosti „vystoupit ze sebe, zmizet sám sobě a světským nárokům, rozvázat spojení se jsoucím [*Seiendes*], jež nechává tázání filosofie dospět nanejvýš k jsoucnosti [*Seiendheit*], avšak od bytí [*Sein*] odvádí pozornost, [musí] najít samotu, jež vede k jedinému setkání“: k melancholii. Melancholie znamená tíži „nezvládnutelnosti úkolu“, tíži, jež zasazuje rány, tíži „rozporu mezi pravdou lidství a pravdou bytí, vzdalující člověka jeho lidství“ (tamtéž, s. 302–303). Melancholie však spoluzakládá to, co Szilasi nazývá „mocí ducha“ (*Macht des Geistes*), paradoxně spočívající v jeho bezmoci, přesněji ve „zřeknutí se“ vlastní moci.

Objevnost a novátorství studií Petra Mála bych chtěl demonstrovat na jednom malém příkladu, který však mluví za všechny ostatní: je jím úvaha o vztahu Richarda Weinera k romantismu v závěru *Melancholie moderny*. Petr Málek se zabývá motivem loutky ve

Weinerových prózách mj. v souvislosti Kleistovou esejistickou povídkou *Über das Marionettentheater* (1810–1811, *O loutkovém divadle*) a ukazuje zase další a jiné fasety vztahu – a napětí – mezi alegorií a melancholií, mezi pocity viny a touhou po vykoupení, mezi psaním a/jako obětí (resp. obětováním se). Především ale vymaňuje Weinerja z šablony expresionismu a vyznačuje a interpretuje velmi podstatnou linii romantické tradice, která je výrazně přítomná také v díle dalšího „expresionisty“ Ladislava Klímy: linie romantické fantastiky, grotesknosti a romantické ironie, jejíž výrazné působení viděl v Klímových fikčních textech již Jan Patočka, když v úvaze „Ladislav Klíma, pokus o rozbor klíčových tezí“ poznamenal, že „Klímova beletrie je z velké části vystavěna na romantické ironii. Má s ní společnou zálibu v efektu hrůzokomických kontrastů a metafyzický princip“ (*Orientace*, 1967, č. 3, s. 44).

Melancholie se projevuje nejen poruchou prožívání časových struktur, kdy izolované já existuje v antitetickém rozporu k okolnímu světu, který ztrácí svoji soudržnost. U autorů, jejichž dílem se Petr Málek soustavně zabývá a asi i v budoucnu ještě zabývat bude, se toto vědomí negativity času stává východiskem reflexe pomíjivosti, alegorií mizení a ztráty. V *Melancholii moderny* cituje Petr Málek také jednu z nejkrásnějších a nejmelancholičtějších vět české literatury, úvodní větu prologu *Babičky* – „Dávno, dávno již tomu, co jsem se dívala [...]“ –, kdy dvakrát opakované ‚dávno‘ tematizuje „melancholické vědomí odstupu a vzdálenosti od „zlatého věku“ vyprávění“ (*Melancholie moderny*, s. 109).

Existuje však silná vazba mezi melancholií a svědomitostí, důsledností, přesností, uspořádáváním a pořádkumilovností, jak ukázal Hubertus Tellenbach ve své knize *Melancholie* (Berlin, Heidelberg 1961). Proč tomu tak je, není na tomto místě důležité, podstatnou a zajímavou je zde důslednost uvažování Petra Málka o literárních a estetických problémech.

Ale jubileum Petra Málka není důvodem k melancholii, ale naopak k entusiasmu jako jedinečné formě sebepřesahu a získání suverénního nadhledu nad sebou i světem. Přejeme Petru Málkovi do dalších dlouhých let pevné zdraví a mnoho inspirace při psaní dalších skvělých textů!

*

Jiří Homoláč: Nad Málkovou bibliografií aneb Jak by se měli oblékat ti, kteří píšou o moderně, alegorii, melancholii a smrti

Tento text je zkrácenou a lehce upravenou verzí konverzace, kterou jsem nad oslavencovou bibliografií vedl s Claude AI.

JH: Co říkají názvy Málkových textů o autorovi?

Claude AI: Má hluboký zájem o vztah mezi filmem a literaturou, specializuje se na modernu, má silné teoretické zázemí, svá témata systematicky rozvíjí a je významně ovlivněn Walterem Benjaminem. Jde o etablovaného akademika s jasně vyprofilovaným

výzkumným zájmem.

Z názvů jeho textů lze vyčíst několik rovin zájmu o smrt:

Teoretická rovina – Zajímá ho, jak se dá smrt vyprávět, co znamená pro strukturu vyprávění.

Kulturně-historická rovina – Hodně se zabývá modernou, což je období, které bylo posedlé smrtí.

Propojení s melancholií – Melancholie je způsob, jak se vztahovat ke ztrátě a pomíjivosti.

Smrt jako filosofický problém – Smrt ho zajímá i jako něco, co dává (nebo bere) smysl lidské existenci. To je vidět v tom, jak propojuje smrt s otázkami paměti, vyprávění a reprezentace.

JH: Co říkají o autorovi jako o člověku?

Claude AI: Když se na ty názvy podívám z lidského hlediska, vykreslují mi obraz člověka, který:

Je hluboce fascinovaný melancholií a smrtí – píše o upírech, o smrti, o marnosti.

Zároveň se ale zajímá o to, jak tyto motivy proměnit v něco smysluplného skrz umění a teorii.

Je to zřejmě introspektivní typ. Má systematickou, možná až puntičkářskou povahu – pečlivě rozpracovává svá témata, precizně strukturuje své názvy.

Jeho vlastní perspektiva se zdá být spíš melancholická, obrácená k minulosti a ztrátě.

Možná je to člověk, který cítí určité napětí mezi modernitou a tradicí. Z názvů také cítím určitou akademickou osamělost – mnoho textů se zabývá tématy odcizení, cizosti, ztráty.

Je to člověk, který zřejmě nachází hluboké uspokojení v intelektuální práci a v objevování spojitostí mezi zdánlivě nesouvisejícími věcmi. Takové bádání vyžaduje trpělivost a schopnost být sám se svými myšlenkami.

JH: Proč se podle tebe tolik zabývá alegorií?

Claude AI: Alegorie ho zajímá jako způsob chápání moderního světa, metodologický nástroj, jako filosofický koncept a jako most mezi různými druhy umění. Alegorie je pro něj způsob, jak dát smysl fragmentované moderní zkušenosti a spojovat různé oblasti jeho zájmu do jednoho koherentního celku. Důraz na alegorii také naznačuje, že je to člověk, který věří, že vždy existuje hlubší vrstva významu, kterou stojí za to odhalit.

JH: Jak by se měl člověk, který se zabývá modernou, alegorií, melancholií a smrtí, oblékat?

Claude AI: Převládající černá barva by byla přirozená volba – nejde jen o symboliku smrti, ale také o modernistickou střízlivost a intelektuální vážnost. Zároveň černá má v sobě určitou melancholickou eleganci; klasické střihy s moderními prvky – tradiční sako, ale možná s neočekávaným detailem nebo strukturou; vrstvení jako forma alegorie – více vrstev oblečení, které spolu vytvářejí komplexní celek, každá vrstva může odkazovat k jiné významové rovině. Celkově by takový styl měl vyzařovat určitou intelektuální hloubku, ale neměl by působit kostýmově nebo příliš okázale.

JH: On nosí už asi třicet let stejnou koženou tašku.

Claude AI: To dokonale zapadá do jeho intelektuálního profilu! Taková kožená taška je vlastně živoucí alegorie: Sama o sobě je příběhem času a pomíjivosti – kůže se postupně opotřebovává, každý škrábanec vypráví o nějaké události, nese v sobě vzpomínky na všechny přečtené knihy a představuje odpor vůči konzumní kultuře. Je to také určitý druh performance – je to součást akademické identity a znak intelektuální kontinuity.

*

Jiří Brabec:

To suverénní vymezení badatelského prostoru, v němž vedeš stálou rozpravu s opravdu vybranou společností.

Ta stálá úzkost, která provází Tvou touhu po přesnosti pojmenování.

Ta odvaha stavby, která v rozvinutém kontextu uchovává jedinečnost díla.

Díky, Petře

www.ipsl.cz