

Jiří Flaišman
Libuše Heczková
Michal Kosák
Marie Langerová
Lucie Malá
Luboš Merhaut
Adéla Petruželková
Martin Pokorný
Marie Smějsíková
Marie Škarpová
Hana Šmahelová
Michael Špirit
Michal Topor
Jan Wiendl

echa* 2015

Jiří Brabec
Miroslav Červenka
Růžena Grebeníčková
Eliška Krásnohorská
Jiří Opelík
Zbyněk Sedláček
Jaroslav Seifert
Jindřich Veselý
Jindřich Vodák
Richard Weiner

institut* pro studium
literatury

Institut pro studium literatury

Echa 2015

Fórum pro literární vědu

K vydání připravili Eva Jelínková a Michael Špirit

Redakce, jmenný heslář a technické zpracování Eva Vrabcová

Obálka Jiří Císler

V roce 2016 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, 2016

ISBN 978-80-87899-43-4 (EPUB)

ISBN 978-80-87899-44-1 (MOBI)

ISBN 978-80-87899-45-8 (PDF)

Obsah

Obsah.....	3
Echa 2015	4
Recenzované knihy a články.....	112
Další témata ech	114
Redakce a autoři ech	115
Jmenný heslář	119

Echa 2015

K Echům 2015

Bohemistická Echa – online pásmo původních autorských článků, kritických reflexí literárněvědného dění, odborných publikací a literárněhistorických otázek v mezioborových souvislostech – vydává Institut pro studium literatury (IPSL) týdně od podzimu 2010 (www.ipsl.cz/echa). Od roku 2014 vycházejí rovněž paralelní Echos zaměřená na germanobohemistiku. Dosavadní ročníky bohemistických ech zpřístupnil IPSL prostřednictvím čtyř e-knih.

Kniha Echa 2015 přináší 49 příspěvků publikovaných průběžně během loňského roku – jak v rámci hlavní rubriky „Píší“ (40), tak v doplňkovém edičním koutku „Napsali“ (9). Stejně jako u předchozích ročníků Ech tvoří podstatnou část předložené roční bilance pravidelné práce kmenových autorů IPSL – a spolu s Evou Jelínkovou redaktorů Ech – Jiřího Flaišmana, Michala Kosáka, Luboše Merhauta, Michaela Špirita a Michala Topora. Vedle jejich víceméně pravidelného rytmu 6–8 příspěvků (celkem 36) kniha zachycuje texty spolupracovníků tradičních (Libuše Heczková, Marie Langerová, Lucie Malá, Marie Smějsíková, Jan Wiendl) i těch, kteří obohatili a posílili autorský okruh Ech (Adéla Petruželková, Martin Pokorný, Marie Škarpová, Hana Šmahelová).

Seznam recenzovaných knih a článků v závěru knihy a následující doplňující předmětový soupis ukazují tematický rozsah soustředěných Ech a nabízejí možné směry čtení. V několika různorodých liniích se prostupují a doplňují hlediska informativní a upozorňující, kriticky hodnotící a interpretačně shrnující. Primární literárněhistorickou látku a perspektivu rozšiřují vztahy literatury a výtvarného umění a divadla, lingvistické, filozofické, historické aj. souvislosti. Pozornost je tradičně hojně věnována ediční a textologické práci, a to jak v obecné rovině, tak především konkrétním výkonům a publikačním výsledkům. Některá echa se i v uplynulém roce vyznačovala polemickým charakterem. Další tradičně zaznamenala jubilea i úmrtí, aktuálně prezentovala laudatia, proslovy či konferenční události. Rubrika „Napsali“ připomíná prostřednictvím starších textů vybrané osobnosti českého literárního dějepisectví a české literární kritiky, nejednou v jubilejních chvílích nebo u příležitosti specifických edičních aktivit IPSL (Jiří Brabec, Miroslav Červenka, Růžena Grebeníčková, Eliška Krásnohorská, Jiří Opelík, Zbyněk Sedláček, Jaroslav Seifert, Jindřich Veselý, Jindřich Vodák).

Soubor je řazen chronologicky, je doplněn (vedle již zmíněných tematických soupisů) **medailony autorů** a je opatřen **jmenným heslářem**. Ročenka **Echa 2015** dokumentuje kontinuální snahu zřetelně, svěbytnou a přístupnou formou nabídnout živý a otevřený prostor – mimo konvencionalizovaný „provaz“ – pro literárněhistorické kritické čtení, názory a inspirace.

Luboš Merhaut, duben 2016

Potíže s recenzí

Na tržišti současného vědního provozu, pohříchu soustředěného hlavně k sběru publikačních bodů, nejsou recenze odborné literatury nijak zvlášť ceněnou devizou, nicméně ani nepřízeň doby nemůže nic změnit na jejich fundamentálním významu pro literárněvědný diskurs. Stále platí, a občas se to v praxi i potvrdí, že právě tento žánr je schopen postihnout prostřednictvím reflexe jednoho díla to, co má obecnější platnost pro aktuální dění v oboru, dokáže inspirovat a obrátit pozornost k jevům, které ve spěchu přehlédneme. Je zde však ještě druhá strana této činnosti, ta, která klade past našemu egu, neboť posuzování práce druhých je vždy spjato s určitým osobním kalkulem – v pozitivním, ale mnohdy též v negativním smyslu. Nelze jinak, osobní zaujetí kritice náleží, byť volání po objektivitě patří v dějinách literatury k těm nejhlasilivějším – a také nejmarnejším. Přesto, nebo spíše *právě proto*, nemůže být recenzování žádným volným ringem, v němž jsou povolené fauly a do něhož může vstoupit každý, i ten, komu nejde o znalostí podloženou polemiku, nýbrž jen o siláckou sebezprezentaci.

Nad tím, aby recenze nestavěly falešné piedestaly, ale prokazovaly službu oboru, aby byly důvěryhodným zdrojem věcných informací, nikoli zkreslující svévolnou parafrází posuzovaného díla, měla by bdít redakce každého odborného časopisu. V případě časopisu „impaktovaného“, který má prezentovat špičkovou publikační činnost, za niž se udělují tolik žádané body, je péče o kvalitu veškerých příspěvků, a tedy i recenzí, přímo zakotvena ve statutu takového periodika. Učili se už studenti, že jedno z prvních pravidel, které by měl recenzent dodržet, je podání věcné – nezaujaté – informace o tématu, struktuře a metodologických východiscích sledovaného díla, potom je nasnadě, že minimálně totéž by měla chtít po autorech recenzí redakce. Měla by to být samozřejmost, realita je však bohužel jiná. Následující úvaha není kontra-recenzí, tím méně obhajobou knihy **Ivo Říhy Možnosti četby** (Karolina Světlá v diskursu literární kritiky druhé poloviny 19. století, Pavel Mervart 2012). Jejím záměrem je poukázat na škodlivý jev, který v současné recenzní praxi odborné literatury není ojedinělý.

Na stránkách České literatury (2014, č. 4, s. 648–656) byla publikována recenze nazvaná **Potíže se Světlou**, která si zaslouží pozornost – nikoli však svou erudovaností, kritickou invencí a schopností nadhledu, nýbrž jako projev *obecného problému*, který poškozují současnou recenzní praxi. **Marcin Filipowicz** se Říhovu knihu rozhodl ztrhat. Taková choutka sama o sobě nemusí ještě znamenat nic špatného. Podstatné je, dokáže-li autor přesvědčit o oprávněnosti svého rozhořčení, což ale není vůbec snadná věc. Negace bez argumentů není jen prázdným gestem, v podstatě znemožňuje diskusi, k níž by měla každá dobrá kritika směřovat. Filipowicz si však cestu k věrohodné argumentaci a polemice zatarasil hned na začátku tím, jak recenzovanou knihu představil. Jeho tvrzení, že „autor v úvodu deklaruje, že vzhledem k tomu, že je spisovatelčino dílo tendenční, pokusí se o nové čtení“ (s. 649), je hrubě zkreslující zkratka, která nejenže neodpovídá struktuře výkladu, ale hlavně sugeruje zcela jiné téma a zaměření. V úvodu knihy se totiž na rozdíl od recenzentova tvrzení píše, že se autor pokusí o vlastní interpretaci spisovatelčina díla jako o „jednu z možností četby“ a že tak učiní až ve *třetím oddíle knihy*, a tedy v *návaznosti* na „vše doposud uvedené“ (s. 15). Výklad, k němuž zde Říha odkazuje, tvoří hlavní část úvodní kapitoly a zahrnuje teoretická východiska k analýze literárního diskursu druhé poloviny 19. století. Dále potom právě tato problematika, podrobně rozpracovaná ve dvou následujících rámcových kapitolách, tvoří těžiště celé knihy. Takto ostatně formuluje svůj záměr sám autor: „Naše studie však neusiluje jen o formulaci současného rozumění textům napsaným před více než stoletím, o ‚nové‘ nalezení jejich smyslu. Měla by nabídnout především pohled na historické proměny tohoto hledání (a modifikaci jeho vztáženosti k mimoliterární realitě)“ (s. 11).

Třebaže Říhovu knihu otvírá výmluvný citát ze známé studie nestora kostnické školy recepční estetiky Karlheinz Stierleho o tom, že dobová zkušenost podmiňuje způsob, jímž je recipovaná literární fikce vztahována ke skutečnosti, pro Filipowicze tato jednoznačná instrukce o metodologickém zakotvení knihy žádným podnětem k reflexi není. Jestliže ale nebere v úvahu

konsekvence tohoto teoretického zázemí, nelze se potom divit, že nechápe například ani tezi o „ohlasu raně obrozenecké představy probouzejícího se národa“ v diskursu druhé poloviny 19. století a že si nedokáže vysvětlit, proč je zcela relevantní uvažovat – řečeno Říhovými slovy – „o dědictví této představy (o tom, jak se projevuje v literární tvorbě samotné i v dobovém chápání úkolů slovesného umění) jako o specifickém projevu sdílení mýtu“ (s. 14). Recenzent dokonce bezelstně přiznává, že „tyto úvodní proklamace vyvolávají nejasnosti“, že pojmu „mýtus o vzkříšení národní identity“ nerozumí, a s nelibostí konstatuje, že Říha považuje tyto termíny „za téměř samozřejmé a všeobecně známé metafory“. Mýtus a fikce jsou pro něho „vágními pojmy“, s nimiž podle jeho suverénního tvrzení při „popisu“ šedesátých a sedmdesátých let nelze pracovat. Přehlédl však, či spíše vůbec nepochopil, že metodou Říhovy práce není „popis“ historických událostí, nýbrž *interpretace* představ o literatuře formulovaná v dobových kritikách a studiích, která je spjata s konceptem národní literatury, jejíž základy se formovaly už v obrozeneckém období.

Jestliže se Filipowicz navzdory tomuto zaměření posuzované práce dovolává zcela jinak koncipovaných studií o nacionalismu (například J. Křena, G. B. Cohena nebo sborníku Nacionalizace společnosti v Čechách 1848–1918), měl by také vysvětlit, v čem vidí jejich souvislost s tématem a pojetím Říhovy knihy. Čtenáře své recenze ochudil rovněž o zjištění, v čem a jak by obraz proměn literárního diskursu v druhé půli 19. století změnilo, kdyby Říha zahrnul do svých analýz paměti V. V. Tomka či A. Vitáka, které zde Filipowiczovi rovněž chybí. Argumenty pro tato „doporučení“ si bohužel nechal pro sebe, nicméně Říhovi neopomenul vytknout, že jeho práce „postrádá teoretickou reflexi, která by vyznačovala mantinely chápání úlohy krásné literatury v národotvorném procesu“ (s. 650). Nelze se zbavit dojmu, že „mantinely chápání“ (ať už je tím myšleno cokoli) budou spíše problémem recenzenta, jemuž mimo jiné uniklo, že Říhova kniha pojednává právě o specifčnosti vztahu mezi literární tvorbou a její recepcí v komunikačním kódu, na jehož utváření se jakožto mimoliterární faktor významně podílely nacionální ideje.

Ze způsobu Filipowiczova referování o knize je patrné, že se v ní setkal se způsobem uvažování, které mu není vlastní a neodpovídá zřejmě ani jeho představám o metodě literárněhistorické práce. Obecně vzato není taková situace v recenzní praxi neobvyklá a už vůbec nemusí být na závadu, ba právě naopak. Odlišná stanoviska a různé pohledy literárněvědný diskurs obohacují, tříbí se jimi argumenty, vynořují se podnětné otázky. Platí to však jen za podmínky, že recenzent jednak rozumí dané problematice, jednak dokáže být sám „čitelný“ a vyznačit svoji názorovou pozici tak, aby bylo zřetelné, o co se vlastně případný spor vede. V tomto případě tomu tak ale není. Filipowicz své námítky pouze deklaruje, aniž by vysvětlil, co ho k nim vede: „určení interpretačního rámce“ je podle něho „problematické“ (s. 650) – neříká však, v čem konkrétně by měla tato problematičnost spočívat; zdá se mu též, že kniha nepřináší „žádné nové poznatky a také nevybočuje mimo zjištění, která mají rudimentární ráz“ (s. 652) – nicméně bez upřesnění, jaká „zjištění“ má na mysli a s jakými jinými výzkumy Říhovu knihu porovnával, je to jen silácky se tvářící prázdná fráze.

S recenzovanou knihou se tyto a podobné výroky sice mýjejí, o autorovi recenze toho však vypovídají dost. Je to ovšem informace dosti zneklidňující: pokládá-li například řečnickou otázku, proč Říha „nepřistupuje k beletrii, potažmo k dílu Světlé, jako k jednomu z nástrojů vytváření reálné, nikoli mýtické, národní identity“ (s. 650), dostáváme se už mimo rámec odborné diskuse. Pokud Marcin Filipowicz netuší, že obrat „reálná národní identita“ má asi takovou vypovídací hodnotu jako „neposkrvněné početí“, potom o nezbytnosti čtení historického materiálu v identifikovaném (a také vysvětleném) kódu dobové komunikace by měl vědět, že je to základní metodologický předpoklad každé literární interpretace (srov. např. H.-G. Gadamer: *Pravda a metoda*, P. Ricoeur: *Čas a vyprávění I–III*). Navzdory tomu je pro Filipowicze úskalím knihy právě „autorovo doslovné čtení výroků obsažených ve zkoumaném literárněhistorickém materiálu“. Vadí mu rovněž, že místo výkladu o tom, v jakém sémantickém poli se v rámci dobových úvah o literatuře utvářely a proměňovaly významy pojmů realismus, národní literatura, tendenčnost apod., „nevyužívá potenciál poznávacího a pojmového aparátu současné literární vědy“. Tenký led jeho povědomí o hermeneutice povážlivě praská, když například Říhovi vytýká, že „namísto toho, aby pátral po významech textů a hledal jejich nové interpretace, ptá se po způsobech, jejichž pomocí Světlá dosáhla všeobecně známého smyslu svých děl, a to národní a ženské otázky“ (s. 653). Potíž je v tom, že literárněvědná hermeneutika není metodou na luštění křížovek, jak se Filipowicz

patrně domnívá, nýbrž je to přístup soustředěný ke konceptualizaci *procesu rozumění*, jehož součástí mohou být také různé dílčí analýzy výstavby díla. Pochopení podstaty hermeneuticky zaměřené analýzy, k níž se Říha hlásí a také se jí snaží ve své knize uplatnit, zdá se však být pro recenzenta tvrdým oříškem – jak ostatně sám přiznává: „Četba této kapitoly je asi nejobtížnější, jelikož autorem prováděné detailní rozbory mnoha jednotlivých literárních děl vyvolávají dojem, že se jedná o nějaký zásadní a přínosný výklad. Nakonec se ale ukazuje, že všechny analýzy vedou ke stejným výše uvedeným závěrům a zcela určitě neobjasňují autorův metaforický předpoklad o pohybu díla v mýtu o národním vzkříšení“ (s. 653). Těžko říct, co tím autor myslel, jisté je jen to, že zde nedostává na frak jen hermeneutika, ale i prostá logika.

V příkladech tohoto typu by bylo možné pokračovat. I ty uvedené však dostatečně jasně ukazují, že myšlenkové zázemí, bez něhož nelze rozvinout žádnou analyticko-kritickou úvahu, je v případě této recenze podivuhodně chatrné, což se odráží i v poněkud kostrbatém a floskulami protkaném vyjadřování. Tím grotesknější podobu dostávají Filipowiczovy rezolutní odsudky, bagatelizace Říhova výkladu a snaha vymezovat se vůči němu za každou cenu. Klopotné slepování iluze suverénního kritika vrcholí u „posledního problematického bodu“ (s. 654), jímž je pro recenzenta „nevyhraněný vztah k literárněvědným genderovým studiím“. Zde si opravdu zgustnul: nejprve Říhovi vytýká genderovou nekorektnost u výrazu „spisovatel“, který se ale nevztahuje jen ke Světlé, nýbrž – jak vyplývá z kontextu příslušné kapitoly – je míněn jako neutrální obecné označení (srov. s. 14); ale ani když dá Říha najevo, že si plně uvědomuje genderové konsekvence rozdílných koncovek (tvůrce – tvůrkyně), není Filipowicz spokojen, ba právě naopak – Říhovu zacházení s terminologií (na s. 68) přisuzuje přímo „nebezpečný charakter“ (o povaze nebezpečí čtenáře nezpravuje). Po tomto dramatickém vyplnění následuje poučení o genderových studiích, neboť u Říhy shledává jejich „hlubokou neznalost“. Pro dehonestující tvrzení neuvádí jiný argument než to, že Říha při rozboru postav v románech Světlé pracuje s pojetím rodové „jinakosti“ v podání Pam Morrisové. Pro Filipowicze to je příležitost vymezit se proti její knize *Literatura a feminismus* jako zastaralé. Říhovi místo toho doporučuje dva české sborníky a Matonohovo *Psaní vně logocentrismu*. Proč právě tyto publikace a jaký vliv by měly mít na sledování proměn čtení románů Světlé v kódu dobové literární komunikace, zůstává už bez vysvětlení. Říha ve svém výkladu genderové aspekty neopomíjí, neklade však na ně žádný specifický důraz. Zda je zvolené teoretické zázemí pro takový postup dostačující či nikoli, je věcí fundované kritické úvahy, na jejímž počátku by ale vždy měl být respekt k posuzované práci. Takovými reflexemi se však Filipowicz nezdržuje, a rovnou prohlásí Říhův „badatelský postup za nepoctivý“ (s. 656).

Na této recenzi je pozoruhodné, k jakému množství podobně rezolutních a zároveň vždy negativních závěrů mohl její autor dospět, jestliže zároveň neustále dává najevo, jak je pro něho čtení této knihy obtížné, často zcela nesrozumitelné a jaké nelibé emoce v něm Říhův text vyvolává: čtenářská „nespokojenost“ a dojem „nepřehlednosti“ (s. 652) patří k těm mírnějším, na jiném místě se Filipowicz zase „obtížněji orientuje“ v tom, „co je vlastně předmětem autorova sdělení“ (s. 654), o pár řádků dál zjišťuje, že „struktura knihy“ je pro něho „na hranici srozumitelnosti“, přiznává rozpaky („opravdu si s výkladem vloženým do závorky poznámky nevím rady“, s. 655) a neváhá ani přiznat, že je Říhovým postupem „iritován“ (s. 654).

Takové glosy jsou sice dost zvláštní, ale konec konců – není nad upřímnost. Vyplatila se i v tomto případě, protože Filipowiczův záměr dehonestovat tímto způsobem recenzovanou knihu se změnil v bumerang, který v efektu zpětného zásahu odhalil jednu z hlavních příčin výše zmiňovaných problémů této „recenze“. Záhadou však zůstává, proč takto nepokrytě naznačená míra *nezpůsobilosti k recenzní úvaze* unikla bdělému oku redakce prestižního bohemistického časopisu, jakým chce Česká literatura nepochybně být. Říhova kniha, stejně jako každá jiná odborná publikace, si jistě zaslouží, aby byla podrobena seriózní kritické reflexi, která dokáže zhodnotit její klady a zápory. Ve Filipowiczově textu se však tato příležitost rozplynula, aniž by za sebou zanechala víc než pachůl trapné karikatury.

Píše Michael Špirit, 14. 1. 2015

Bez jednoho dne přesně **před rokem** jsme tu v souvislosti s nadcházejícím 100. výročím Hrabalových narozenin rekapitulovali podobu a význam autorových Sebraných spisů, jak je v letech 1991–1997 vydal tým editorů v nakladatelství Václava Kadlece Pražská imaginace. Během nastalého roku pak došlo k hrabalovským aktivitám různého druhu. Nejdůstojnější z nich byla zřejmě výstava PNP v letohrádku Hvězda od dubna do srpna, přesunutá pak od září do listopadu do Literárního domu v Berlíně a v adaptované podobě chystaná letos od února do dubna pro Literární archiv v bavorském Sulzbach-Rosenbergu; z výstavy vycházela též obrazová publikace dokumentů Hlučná samota – 100 let Bohumila Hrabala (v němčině modifikovaná pod titulem Wer ich bin. Bohumil Hrabal: Schriftsteller – Tscheche – Mitteleuropäer).

Nejnáročnějšího a nejzávažnějšího počínu se čtenáři dočkali na konci kalendářního roku Hrabalova výročí. Nakladatelství Mladá fronta, výhradní majitel autorských práv, vydalo první svazek nově koncipovaného relativního celku spisovatelovy tvorby (údaje na přebalu a **deskách knihy se** v návrhu Zdeňka Zieglera s výřezem podobným jako u českých Kafkových spisů doplňují, v **úplnosti jsou v patitulu, na titulním listu a v tiráži: Spisy 2. Skřivánek na niti. Povídky**). Svůj záměr zveřejnila MF zhruba před rokem. Formulovala ho ústy svého redaktora poněkud konfuzně: řeč byla jak o „čtenářsky vstřícném výboru“, tak o „souborném, nikoli kritickém vydání“, o „vydání čtenářsky zajímavém, přehledném a uživatelsky přístupném“, o „kompletu“, resp. o tom, „co je skutečně pro Hrabala podstatné, nepominutelné a čtenářsky vděčné“. Terminologická nejistota propletená s reklamními slogany budila spíše obavy než dychtivá očekávání, ale ze zveřejněného rozvrhu a z prvního vydaného svazku je možné mít v zásadě radost.

Nakladatelství se rozhodlo, že nebude reeditovat ani devatenáctisvazkové Sebrané spisy z let 1991–1997, ani nepřistoupí k jejich revizi; zamítalo také možnost rozvrhnout soubor díla odlišně či postavit se k jazyku autorových textů jinak, nebo připomenout Hrabala nějak vyhraněně podaným výborem. Podoba výsledku se nejvíce přibližuje reedici spisů z Pražské imaginace: jde v zásadě o přeuspořádaný výbor z nich, který vynechává jen polovinu sv. 12 (sebereflexivní projevy), celé svazky 16 (Hrabalem adaptované cizí texty) a 17 (rozhovory), a z prvních tří sestaví výběr. Sedmisvazkový projekt přijatelným způsobem představuje chronologický vývoj autorovy tvorby a zvýrazňuje žánrově příbuzné tvary, které sdružuje do jednotlivých knih. – Za sporné pokládám jen rozhodnutí pojmenovat čtyři svazky z nové řady názvem, pod nímž v Hrabalově bibliografii knižních prací už figurují jiné obsahy. Pro budoucí literaturu předmětu tím vzniká zbytečná nebo otravná nutnost doplňovat názvy Skřivánek na niti, Rukověť pábitelského učně, Pojízdná zповědnice a Ze zápisníku zapisovatele vždy datací nebo dovětkem, že jde o titul z mladofrontovních Spisů, a nikoli o to, co bylo citováno v hrabalovské literatuře do roku 2014; v případě tří posledně uvedených titulů je taková volba zhora nepochopitelná, neboť jde současně o názvy 8., 14. a 18. svazku Sebraných spisů z let 1991–1997.

Česká literatura po roce 1945, resp. literární život v dané době není bohatý na různě rozvržené celkové řady děl významných spisovatelů, a pokud už k nějaké úhrnné vydavatelské bilanci dojde, je daný autor „vyřízen“ minimálně na několik desetiletí. Vybočují-li z tohoto skličujícího pravidla výjimky, pak jsou dány nebo zapláceny tím, že vícere soubory jednoho autora jsou koncipované v podstatě nesrovnatelně (Orten, Wolker, K. Čapek, Seifert, Poláček, Hašek, Halas, Hejda), nebo jsou nedokončené (Vančura, S. K. Neumann, Řezáč), anebo je z politických důvodů nejméně jeden z nich realizován v omezeně dostupném strojopisném samizdatu či v exilových vydáních (Deml, Patočka, Reynek, Zahradníček). Nezapomněl-li jsem na nikoho, pak ze spisovatelů 20. století, jejichž tvorba byla kdy představena ve více než jedné souhrnné edici – a při vědomí, že u dvojích spisů Vladimíra Holana jde o revizi téhož edičního činu –, lze jmenovat jen Ivana Olbrachta a společné práce Voskovce a Wericha. V obou případech ale ani jedno z vydání nepretenduje na soubor všeho, čím se dotyční autoři nabilitovali jako spisovatelé. Bohumil Hrabal se tak v novodobé literatuře stává prvním, jehož dílo bude v poměrně krátké době vydáno opakovaně v různé podobě. (A protože před několika týdny vyšel první svazek nových Básnických spisů Egona Bondyho, je možné říci, že i v tomto ohledu koncentrovala strojopisná Edice Půlnoc na počátku padesátých

let 20. století opravdu neobyčejné autory.) – Odlišnost vydavatelských přístupů k textům jednoho autora, jsou-li tyto přístupy dobře argumentovány, přispívá vždy ku prospěchu věci: tříbí literárněhistorická pojetí, oživuje vydavatelskou kulturu, osvobozuje text z autoritativního výkladu, jenž je v malém českém prostoru implicitně očekáván nebo předpokládán. Výroky o tom, „co je skutečně pro Hrabala podstatné, nepominutelné“, jsou proto „skutečně“ nesmyslné.

Současná řada se textově opírá o znění z let 1991–1997 (a revizi čtení výchozích verzí ponechává „příštímú kritickému vydání“). V tiráži nově publikovaného svazku, který přináší povídkové knihy z šedesátých let 20. století (Perlička na dně, Pábitelé, Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet a Morytáty a legendy), jsou sympaticky uvedeni editoři podepsaní pod příslušnými díly Sebraných spisů z devadesátých let (Jiřina Zumrová u 4. svazku Pábení a již zesnulý Karel Dostál u sv. č. 5 Kafkárna). Jako současní, „praktikující“ vydavatelé mladofrontovních Spisů figurují Václav Kadlec, Claudio Poeta a Jiří Pelán, což vazbu na Sebrané spisy z Pražské imaginace, pro něž první dva jmenovaní odvedli největší kus vydavatelské práce, ještě posiluje. Tuto skutečnost vítáme zejména ve světle počínání Mladé fronty posledních deseti let, kdy se při vydávání jednotlivých Hrabalových knih existence Sebraných spisů buď prakticky obcházel, nebo v redakčních či nakladatelských údajích zamlčovala. – V otázce volby výchozího textu nechávají nové Spisy bohužel nezodpovězenou otázku pravopisné úpravy. Nepřítomnost jakékoli zmínky v téměř osmdesátistránkovém edičním aparátu by mohla mluvit pro to, že do textu nové edice se sahalo jen v případě tiskových chyb – jenže už z názvu prvního Hrabalova textu v knize, úvodní povídka Perličky na dně Večerní kurs, je zřejmé, že k progresivní úpravě pravopisu – domnívám se, že zbytečně – došlo, a ediční poznámka by tuto operaci měla konstatovat a zdůvodnit.

Kromě užšího rozsahu a obměněného uspořádání spočívá rozdíl mezi dnešní edicí a počinem Pražské imaginace v podobě komentáře. Ten přináší ohromující množství informací. Editoři vykonali práci, která průkazně ukazuje, jak hluboce jsou čtyři Hrabalovy knihy z šedesátých let zakotveny v různých druzích slangu a v literárních, filmových, hudebních a zejména sportovních realitách a jak výrazně jsou situovány v topografii konkrétních míst. Vysvětlivky jsou s Hrabalovým textem provázány prostřednictvím horních indexů, což je obvyklé řešení, které je technicky prospěšné při lineární četbě, během níž lze poznámky konzultovat paralelně (nakladatelství proto mohlo k jedné záložce-tkanici přidat ještě druhou). Jistou nevýhodou takové volby je, že beletristický text nabývá přidáním horních indexů optické podoby odborného pojednání. Jakkoli čtenář ví, že čte uměleckou literaturu,

"Národní neštěstí," řekl Atomový Princ, "napakovanej závod to ale byl. Na začátku se držel vepředu Schade, Pirie, Chataway, placama se blejsknul i rytíř Gaston Reif. Ale vod vosmýho kola tekly nervičky. Zátopek nasadil ty svoje trháky, pak se ale dostal dopředu Mimoun a jaká škoda!"

rozložení textu na stránce je dotčeno prvkem, který přivolává jiné asociace (a to i při tak citlivé typografii, jako je ta Zieglerova):

„Národní neštěstí,“ řekl Atomový Princ, „napakovanej závod to ale byl. Na začátku se držel vepředu Schade,⁵ Pirie,⁶ Chataway,⁷ placama se blejsknul i rytíř Gaston Reif.⁸ Ale vod vosmýho kola tekly nervičky. Zátopek nasadil ty svoje trháky, pak se ale dostal dopředu Mimoun⁹ a jaká škoda!“

Vědět při četbě, co je komentováno, je cenná informace, ale ne vždy musí u beletristického textu stát na vrcholu hierarchie editorských účelů. U autora interpungujícího jako Hrabal tak, že článkování věty utváří sémantiku stejně podstatně, jako ji konstituuje lexikum a stylistika, je

jakýkoli externí vstup, jenž slovesné informace opticky zmnožuje, neblahý víc než u spisovatelů stylizujících formálně konvenčněji. A to mají Hrabalovy knihy z šedesátých let při vší jazykové výbojnosti v zásadě stále ještě stabilní větnou strukturu. V dalších svazcích mladofrontovních Spisů však přijdou na řadu texty s mluvnicky záměrně „chybným“ větným členěním (prozy psané od sedmdesátých let), „nekonečná“ věta Tanečních hodin, často frekventovaná trojtečka nebo eliminace tečky a čárky v prostředním dílu trilogie, a tam všude bude umístění horního indexu pro vnímání specifického rytmu vyprávění působit ještě rušivěji než v právě vydaném svazku.

*(Pokračování v **echu** 21. 1. 2015)*

Píše Michael Špirit, 21. 1. 2015

(Pokračování z *echa* 14. 1. 2015)

Obecně lze konstatovat, že horní index, umístěný v beletristickém textu jako odkaz na vysvětlivky, při vnímání uměleckého díla opticky rozptyluje. Proto se ho užívá – v zahraničí víc než v Čechách – ve vydáních usilujících o statut kritických edicí, u nichž odborný, analytický či dokumentující účel převažuje nad zpřístupněním díla pro běžné čtení. Komentovaný text přitom bývá zpravidla dotýkán dalšími editorskými vstupy, jako jsou hranaté, ostré, složené aj. závorky, písmenné horní indexy, dolní indexy, grafické symboly apod., jejichž účelem je upozorňovat čtenáře-badatele na nejrůznější druhy informací o editovaném textu nebo o vydavatelských operacích. Většinou jde o práce oscilující na pomezí literárněfiktivního a dokumentárního žánru, jako je korespondence, deníky, varianty, náčrty atd. (V Čechách jsou takto v posledním čtvrtstoletí vydávány jen Spisy Ladislava Klímy.)

V případě „čiré“ beletrie, jakou představují Hrabalovy čtyři knihy z šedesátých let 20. století, u čtenářského typu mladofrontovní edice a při drtivé převaze poznámek faktického, naučného charakteru není zřejmě volba horního indexu pro odkazy k vysvětlivkám optimální. Vedle ústrojnosti zvoleného způsobu je snad ještě podstatnější zastavit se u přiměřenosti encyklopedických informací, které nynější Spisy předkládají povýtce. Není sporu o tom, že autor Hrabalova významu by měl mít v češtině vydání, v němž budou identifikovány i osobní, místní, dějinné nebo kulturní reálie. Je však otázka, zda takový objem dat má přinášet edice, která se vztahuje především k „čtenářům mladších generací a snad i zahraničním překladatelům“ (s. 396), a v situaci, kdy soustavnější komentáře k Hrabalovu dílu a jeho vnitřním souvislostem stále ještě chybějí. (Editoři možná mohli navíc zmínit, že nejsou prvními, kdo takto Hrabala komentují: italský výbor *Opere scelte*, jež v roce 2003 uspořádali Sergio Corduas a Annalisa Cosentino, je sice orientován k zahraničnímu čtenáři, ale usiluje o podobné cíle jako přítomná česká edice.) Porozumění spisovatelskému narativu navíc nespočívá ve znalosti stovek reálií a kolokviálních výrazů. Hrabal nepoužívá takové jednotky jako šifry, nýbrž jako ilustrace, u nichž k adekvátnímu vnímání postačí základní, obecný význam, a ten je zřejmý z textu samého.

V povídce *Květnový morytát* aneb *Byla noc tichá májová*, stylizované v 1. os. sg. jako chronologické líčení konce druhé světové války v Polabí, například čteme: „Večer na náměstí se promítaly válečné žurnály na plátně zavěšeném na ukazateli cest. Byl krásný májový večer, byl květen, vonělo to bezy a třešňovou štěpnicí, ale na plátně padal sníh a rudá vojska se drala zasněženými Karpatami a bojovala s Němci. Potom na plátně měl k armádám projev maršál Malinovskij, ale zdvihl se větrík a nadouval plátno...“ Znalost životních dat (na den přesně) u vysoce postaveného sovětského důstojníka k těsnějšímu pochopení úryvku přispět nijak nemůže, jediným ziskem z vysvětlující poznámky („Rodion Jakovlevič Malinovskij /23. 11. 1898 – 31. 3. 1967/, sovětský vojenský velitel během druhé světové války“) je, že Hrabal použil autentické jméno. To není úplně bezcenné poznání, ale v próze, v níž se objevují jména jako Hitler nebo Stalin, to je zjištění celkem očekávatelné. Podobné je to s jazykovými vysvětlivkami: K úryvku z povídky odehrávající se na ocelárenském šrotišti („...a zvedl pajsra a z druhého vagonu narazil karhák a potom s Bártou zvedli vrata, vysadili je a lehce stáhli ke kolejím. A potom hned se drali do útroby vagonu a do prázdné muldy házeli...“) nám poznámky sice osvětlí, co je karhák a mulda, ale text je srozumitelný i bez znalosti přesného významu těchto slov; ze souvislostí vyplývá, že karhák je nějaké zařízení, jež je k otevření vrat nebo dveří nutné překonat, a mulda je zase nějaká nádoba nebo prohlubeň. Rodilý mluvčí, i mladšího věku, význam v obecných rysech – a jiné tu nejsou zapotřebí – pochopí a překladatel je zvyklý pracovat se slovníkem.

Mezi stovkami vysvětlivek mladofrontovního čtenářského vydání o osobách, uměleckých dílech, místech, firmách, výrobcích nebo pokrmech a mezi výkladovými hesly o významu slovních archaismů, kolokviálistů či jinojazyčných výrazů však nalezneme i méně časté postřehy o rytmu daného Hrabalova textu, dobové poetice nebo o souvislosti s jinými autorovými díly, a to na nejrůznějších rovinách: textově vývojové, motivické, sémantické, intertextové apod. Pro poznání

a pochopení Hrabalových děl jde myslím o nejpodstatnější typ komentářů (a je škoda, že jich není více, zvláště když editoři nynějších Spisů jsou dokonalými znalci autorových textů, jejichž komplet mají k dispozici v elektronické formě). Jejich cena by jistě stoupla, kdyby se prostřednictvím horního indexu – když už se musel použít – odkazovalo právě jen na ně, a namísto vysvětlivek encyklopedické povahy by se sestavily anotované rejstříky (jmenný a věcný) a jazykový slovníček.

Mělo by to jen samé výhody: (1) nutnost, která velela výklady v rámci indexovaného komentáře buď opakovat, anebo vzájemně proodkazovat – obojí je ve stávající podobě praktikováno nedůsledně –, by princip slovníčku a anotovaného rejstříku učinil zbytnou, (2) příslušné jméno, místo, událost nebo výraz by mohl operativně najít jak čtenář postupující od hlavního textu k rejstříku, tak zájemce, který by z nějakého důvodu volil opačný směr, (3) množství fakticistních vysvětlivek mohlo překrývat momenty, které z literární fikce odkazovaly rovněž ke skutečnosti, ale činily to na jemnější významové rovině, a právě osvětlení těchto momentů by bylo pro poznání textu prospěšnější než excerpta statických dat. – K úseku citovanému v první části tohoto příspěvku („Národní neštěstí,“ řekl Atomový princ, „napakovanej závod to ale byl. Na začátku se držel vepředu Schade, Pirie, Chataway, placama se plejsknul i rytíř Gaston Reif. Ale vod osmého kola tekly nervičky. Zátopek nasadil ty svoje trháky, pak se ale dostal dopředu Mimoun a jaká škoda!““) není možná nejdůležitější informací to, kdy se narodili německý nebo francouzský vytrvalec a jakých největších úspěchů v kariéře dosáhli, nýbrž to, průběh jakého závodu tu postava pojmenovaná jako Atomový princ vlastně líčí. Pak by bylo možné ukázat jeden ze způsobů Hrabalova budování umělecké prózy: americký generál MacArthur, o jehož suspensi během korejské války Atomový princ hovoří o několik řádků výše, byl ve skutečnosti odvolán rok a čtvrt předtím (a z jiných důvodů), než došlo k pověstnému finále v běhu na 5 km na Olympijských hrách v Helsinkách 1952. Obě události ovšem v povídce Anděl zprostředkovává postava Atomového prince, která své okolí někdy v dobrém úmyslu, resp. z radosti mystifikuje. – Srovnatelné nevyužitě vykladačsko-komentářové příležitosti nabízí např. próza Večerní kurs s topografií tehdejší Prahy, vztah titulu a děje rozsáhlého textu Bambini di Praga 1947 pracující se znesvěčující symbolikou Pražského Jezulátka či povídka Chcete vidět zlatou Prahu?, jejíž pointování je syceno buď četbou Holečkových Našich, u Hrabala, pokud vím, dosud nedetekovaných, anebo prostě zvyklostí z dětských her, v komentáři ovšem rovněž nevysvětlenou.

To vše jsou ovšem úvahy nad prací, k níž chováme úctu, a jejich jediným účelem je nabídnout jiné pojetí komentáře, nikoli přínos aparátu nových Spisů unížovat. Akceptujeme-li ediční doprovod v té podobě, v jaké je předložen, pak shledáváme redakčně nevyrovnané uvozování jednotlivých poznámek: některé jsou zahájeny vysvětlovaným výrazem (např. „hmátka – drobná krádež /zlodějský argot/“), jiné nikoli („hazardní hra, zvaná těž gotes nebo plátýnko“), a to i v rámci legendy k jedné Hrabalově próze. Jde-li o druhý případ, nelze číst vysvětlivku odděleně od hlavního textu (a takový způsob četby by dobře vypracovaný aparát měl umožňovat vždycky), neboť daný výraz si musíme nalistovat, abychom věděli, co je vlastně vysvětlováno.

Jakkoli nebylo účelem nových Spisů textověkriticky revidovat zakládací projekt z Pražské imaginace, přesto je třeba litovat, že mladofrontovní edice nevyjasňuje jednu z mála textologických otázek, která zůstávala otevřená i po Sebraných spisech. Jde o stemma 13 próz, jejichž genealogie spadá do padesátých let, Hrabal je zařadil do chystaného, avšak nakonec zmakulovaného debutu Skřivánek na niti (1959), a uplatnil je proto až ve skutečných povídkových prvotinách Perlička na dně (1963) a Pábitelé (1964). Právě na těchto textech lze sledovat intenzitu původního prozaického tvaru, autorovo tíhnutí k variování i tlak veřejných nakladatelsko-lektorských požadavků.

Z formulací ve stávajících komentářích vyplývá, že ke změnám docházelo (a) mezi verzí z cca poloviny padesátých let a Skřivánkem (prózy Večerní Praha → Večerní kurs, Láska → Romance), ale už se neříká, zda znění pak zůstalo stabilní, nebo je autor pro knihy z let 1963 a 1964 ještě dále upravoval; (b) text se měnil až po Skřivánkovi (Setkání → U Zeleného stromu, různé verze Jarmilky), ale mlčení o předchozím možném textovém vývoji připouští domněnku, že tvar se mohl „hýbat“ i předtím; (c) kdy ke změnám došlo, se neříká vůbec (Umělé osudy → Podvodníci, verze Emánka); (d) u próz, kde je znám jen dvojitý výskyt, rozdíl mezi zněními 1959 a 1963/64 komentáře

nekonstatují, a připouštějí tedy domněnku, že verze byly kromě změn titulu identické (Staré zlaté časy, Smrt pana Baltisbergra, Strýčkův pohřeb → Pohřeb, povídka Perlička na dně → 6. kapitola novely *Bambini di Praga* 1947), resp. se v jednom případě píše o „odlišném závěru“ (Baron Prášil). U povídek, které v obsahu *Skřivánka* nefigurovaly, se neříká, kdy asi ke změnám došlo, a tedy jakou souvislost mohly mít s chystaným zveřejněním (*Křtiny* → *Křtiny* 1947, *Romantici* → *Chcete vidět zlatou Prahu?*).

Nejasnosti v těchto otázkách jsou ale možná spojeny s tím, že editoři vidí věci úplně jinak. Často totiž používají obrátů jako „přepřacované znění“ nebo „přepřacovaná verze povídky“. Soudíme, že přiléhavější by bylo „přepřacování sujetu z povídky xy“ nebo „nový rozvrh motivů a postupů z povídky xy“.

Píše Marie Langerová, 28. 1. 2015

Josefu Vojvodíkovi

V katalogu výstavy **Zbyněk Sekal a Japonsko** (Plzeň, Masné krámy, červen–září 2014) připomíná kurátorka Marie Klimešová text Zbyňka Sekala *Ralentir travaux LXV.*, vydaný ve Výtvarném umění v roce 1966. Ukazuje se totiž jako zásadní také pro porozumění jeho pozdní, nenápadné, ale jak je vidět o to **hlubší vášni k japonskému životu**. Sekal se tu rozhovořil o situaci umělce, o stavu, který v něm vyvolal nápis „*zpomalit, pracuje se*“ – používaný při opravách silnic. A který jej vyprovokoval jít, v inspiraci surrealistickými nalezenými objekty (v mládí se pohyboval v okruhu spořilovských surrealistů), za důsledky jazykové výzvy, kterou předkládá. *Ralentir travaux* je původně název kolektivní sbírky René Chara, André Bretona a Paula Éluarda, která vznikla mezi 25. a 30. březnem 1930 v Avignonu a ve Vaucluse a které dala název silniční tabule, na níž při cestování narazili.

V nápisu, jak jej čte Sekal, se od paradoxu jazykového výrazu odhaluje konkrétní pozice člověka ve světě. Je sám překážkou, která mění pohyb přicházení ke světu v zastavování, v nepříčinlivou, „trpnou jistotu“. *Ralentir travaux* nás z paradoxu řeči odkazuje k paradoxu tvůrčí práce. Ten spočívá v touze umělce po dokonalém, „hotovém“ tvaru a v práci uskutečňované v nespravitelně nehotovém, stále rozpracovaném, a tedy neuchopitelném světě. Jazyk nás tak svým paradoxním způsobem zasahuje v nečekané, ale všední situaci života a odkazuje nás k zpomalení, zastavování, reflexi, v níž se otevírají, zdvojují, zmnožují, znejasňují, ale také nově ukazují a zpřesňují významy věcí. (Života)tvorba se v této situaci otevírá k nové práci, která umělci klade otázku základní: Jaký je smysl umění?

Výstava *Zbyněk Sekal a Japonsko* upozornila na jev, který je důležitou součástí českého moderního poválečného umění. Nejde tu jen o „orientalismus“ jako jedno z témat „západní“ kultury, nýbrž o hledání nového jazyka umění v poavantgardní době, kterého se dobírala generace umělců padesátých let. S ním souvisí i otevřenost vůči jiným kulturním vzorcům, pozorný pohled na konkrétní životní situace – a jejich vyjadřování. Současná česká umělecká historie již naznačila význam literatury a filozofie pro české výtvarné umění a jejich návaznosti na informální malbu, novou citlivost, na nové vnímání předmětnosti písma i prázdného prostoru ve vizuální poezii, k experimentům, které odkazují na Kazimira Maleviče (například v díle Karla Malicha, Zdeňka Sýkory i Jiřího Koláře), k čistým plátnům Fontanovým, ke skupině Zero, i na objevování taoismu a zenbuddhismu v šedesátých letech. V českém umění se tato hledání vážou také na nové strukturování malby pomocí záznamů, deníků, literárních svědectví a obecně literárních postupů, které se stávají inspirací pro výtvarné zobrazování. V okruhu umělců kolem Zbyňka Sekala se to týká především znovuobjevování díla Franze Kafky anebo čtení Martina Heideggera poválečnou generací výtvarníků. Je to hledání jiného výrazu nikoli jen cestami obrazového vyjadřování, ale také prostřednictvím zpráv o světě a o situacích člověka v něm, jaké poskytuje literární jazyk a jeho způsob rozvrhování smyslu. Zdá se, že právě tyto vztahy k jazyku a jeho struktuře významů mají také dopad na obraz v tom smyslu, že je v mnohem větší míře podrobován analýze, a to na všech rovinách zpracování v samotném procesu tvorby.

Pro tvorbu Zbyňka Sekala byly tyto vztahy k literatuře a myšlení o to důležitější, že sám překládal z němčiny (Franz Kafka, Peter Weiss, Günter Grass ad.) a už za pobytu v Bratislavě (od roku 1953) posílal svým přátelům nejen překlady – svědčí o tom korespondence z roku 1953 s Mikulášem Medkem –, ale také úvahy o „budoucnosti surrealismu“. Medek píše Sekalovi 19. 10. 1953: „Zbyňku, posílám jednu z dvou Kafkových próz (První žal), jejíž překlad od Tebe mám. Druhou (a je to ta, ve které je tesáno jméno K. na náhrobek) jsem měl sebou v Čejkovicích a ještě s mnohým jiným jsem ji tam zapomněl“ (Texty, Torst 1995, s. 158). Medek snad myslí povídku *Trápení*; druhou povídkou je *Sen* (první překlad pořídil G. Janouch v roce 1929 pro Starou Říši, viz F. Kafka: *Povídky I*, Nakladatelství Franze Kafky 1999, s. 343). V této souvislosti připomeňme, že několik Kafkových povídek se objevilo v překladu Karla Projzy v roce 1947 v *Chalupeckého Listech*, kde bylo také ohlášeno souborné vydání Kafkova díla v nakladatelství V. Petra. Sekalovy překlady vyšly

v Novém životě v roce 1957 (č. 4) pod titulem *Z črt a povídek Franze Kafky: Rána na vrata dvorce, Jezdec na uhláku, V noci, Odjezd, Kormidelník*. Překlady uváděla stať Vladimíra Dubského a Milana Hrbka *O Franzi Kafkovi*. Proměnu vydalo v Sekalově překladu a úpravě a s fotografií E. Medkové *na obálce* v roce 1963 SNKLU (viz též M. Judlová: *Zbyněk Sekal: Práce z posledních let, Galerie hl. m. Prahy 1997*). Předchozí překlad L. Vrány a F. Pastora vyšel již v roce 1929 ve Staré Říši. Judlová uvádí také Sekalovy překlady Marxe, Feuerbacha, Clausewitze, Šestova (Dostoiewski und Nietzsche) a z dalších mj.: *Grabbeho Don Juan a Faust*. *Žert, satira, ironie a hlubší význam*; P. Weiss: *Stín vozkova těla*; G. Grass: *Kočka a myš*. Z Feuerbacha překládal Sekal hutně: v roce 1953 vyšly *Přednášky o podstatě náboženství*, v roce 1954 *Podstata křesťanství*, roku 1959 *Zásady filosofie budoucnosti a jiné filosofické práce*. Z hlediska Sekalovy životní zkušenosti s nacistickým vězněním – od roku 1941 do konce války v táborech Terezín a Mauthausen – lze rozumět také jeho zájmu o mechanismy války a vojenské systémy: to je případ Carla von Clausewitze (*O válce, 1959*) a Franze Mehringa (*Válka a politika, 1961, přel. Ant. Pospíšil za Sekalovy spolupráce*). O zaujetí tématem války a prožitkem násilí svědčí i jeho komentáře, například ke Grassovi; pozoruhodná je také historie jeho spolupráce na knize *Ezop: Sedm zpráv z Hellady (1962)*, kterou z němčiny (kam ji z řečtiny převedl A. Bronnen) přeložili Otakar Šetka a Jindřich Pokorný a k níž Sekal napsal zasvěcený doslov „K profilu Arnolta Bronnena“.

Sekal se rovněž zabýval filozofií Martina Heideggera předčítanou na bytových seminářích (jak svědčí také jeho korespondence s Egonem Bondym), diskutovalo se prý o ní ve vztahu k marxismu. Tyto diskuse, čtení a úvahy přecházejí ale také v šedesátých letech ve vstřícnost k taoismu a zenu – směřoval k němu, jak svědčí deníky, například Čestmír Kafka svými strukturálními obrazy a Bílými obrazy z konce šedesátých let. I pro jeho tvorbu bylo důležité setkání s japonskou kulturou v roce 1970, při přípravě čs. pavilonu na Světové výstavě v Ósace a následné cesty do Japonska. Také u Zbyňka Sekala jde, po raných vlivech surrealismu, o potřebu určitého výrazového minimalismu (M. Klimešová připomíná v souvislosti se Sekalovou tvorbou japonskou estetiku wabi-sabi) a transparentnost, která stojí svou zahlobaností a zároveň metodičností situačních popisů na hranici všední předmětnosti a absurdity. To můžeme vidět právě i na typu literatury, kterou Sekal překládal, četl a o níž také s přáteli výtvarníky i spisovateli diskutoval. Výstava v Plzni, soustředěná k pozdnímu Sekalovu setkání s Japonskem, ukazuje tedy na něco zásadního již v raných inspiracích českého umění.

Tvorba Zbyňka Sekala jde cestou průzkumů každodenních situací a událostí: jeho deníkům z Japonska udávají ráz mechanismy osobního života, opakování denních úkonů, rituálů a zase pokusů o vybočení, které by vedly k vlastnímu objevování a prožívání nového prostředí. Právě tím jako by nám otevíraly mapu nikoli jen denních událostí v životě umělce, byť jsou sebezajímavější, ale sám proces pořádání jeho vztahů ke světu: „20. února 1989, pondělí, půl deváté ráno. Tokyo. Sedím u stolu v kuchyni, piju kávu, kouřím gauloisku... Měl bych tady aspoň na čas žít a pracovat. [...] Čtvrtek 23. února 1989, asi tak devět hodin ráno. Sedím ve Vídni u jídelního stolu, piju kávu, kouřím gitanku. Je tu ticho...“ Čteme v těchto písemných záznamech rytmus Sekalovy výtvarné tvorby, její cestu krok za krokem a založení v pravidelném řádu věcí, i její blízkost literární rozpravě, jejím možnostem rozkládání, časování, strukturování – a tvarování. Jsou to, dá se říci, časové úvahy o situacích a lidských povahách, i o jejich způsobech založení v různorodých kulturách, kulturních vzorcích. Souvisejí se Sekalovými hluboce zakořeněnými potřebami hledání pozic individua, člověka-cizince ve světě. A to i v doslovném geografickém smyslu – vytvářením jakýchsi map-svědectví. Jeho záznamy můžeme číst jako pokračování cesty sebehledání, která je zároveň ověřováním životní autenticity a umělecké identity. Je to zdá se úkol, který vychází z náhledu chybění a ztrát, k nimž dává vodítko Sekalův životopis, zkušenost exilu. Zbyněk Sekal se narodil v roce 1923 v Praze, v padesátých letech žil v Bratislavě, 1969 emigroval do Berlína, usadil se ve Vídni, kde zemřel v roce 1998. Jeho pobyt v Japonsku byl pozdní (1989) a krátký, avšak mimořádně intenzivní. Vlastně byl, dá se říci, jakýmsi dovršením *ralentir travaux*. A výstava také důrazně ukázala tuto „práci“: Sekalovu tvorbu jako monument zastavování, který nám dává pocítit vědomí proudícího času, rozmanitost a nekonečnost dění, v němž všechny difference srůstají v tvary, systémy, poruchy, zvláštní organismy, až se stanou hotovým dilem naléhavého klidu.

Smysl umění se tu ukazuje ve své autenticitě, která také podle Sekalových prohlášení spočívá v rozervě, paradoxu: umělcovo místo je uvnitř dění, uprostřed naléhání bezprostřední přítomnosti, uvnitř časového napětí. Jeho dílo vyrůstá z **konkrétních situací a otázek**, které svět člověku klade. Odtud ale umělec dává vzniknout objektu, dokonalému tvaru, který už tomuto (nehotovému) světu **nenáleží, jemuž se vymyká**. Jak píše Sekal v *Ralentir travaux*: „Hotové tvary, které umělec vkládá do světa, v němž žije, a které do něho nevyhnutelně nenáleží, jsou, byť na nich bylo sebevíce zjištělných složek obdobných světu, vždy něco jiného, cizího, nepatřičného, a to je také jejich funkce i smysl“ (Výtvarné umění 16, 1966, č. 1, s. 21–23; převzato ze sborníku *Výtvarné umění 1951–1971, 1990–1996*, ed. J. Hůla, Archiv, Kostelec nad Černými lesy 2008, s. 142–143).

Stojíme tu na hranici monumentu a dokumentu a dá se říci, že z japonského odstupu se tento smysl umělcovy tvorby a pojem její autenticity, spočívající v držbě rozervy a hraniční pozice mezi **pohybem a trváním**, řádem a nevysvětlitelnou poruchou, snad ještě zvýrazňuje. To výstava dobře ukázala také způsobem instalace a v **konfrontaci Sekalova díla s japonskými uživatelskými předměty, jejich materiály a formami**. Z celku pak můžeme zahlédnout i **podobnosti a rozdíly**, stejně jako určitá paradoxní rozlomení, v souhrách a distanci, o kterých vypovídají také umělcovy záznamy z japonského pobytu: „V Asakusa a dnes v Ueno mi bylo vcelku dobře, jediné, co mi vadilo, bylo mé nejaponské vzezření. Dalo by se tu určitě žít, kdyby se splnily nespelnitelné předpoklady, ale má cizost, už beztak katastrofální kdekoli v Evropě, by tu byla umocněná do nejzazší krajnosti...“ (neděle 5. února 1989, sedm hodin večer, Tokyo. „Sekalovy deníkové záznamy [21. ledna – 27. května 1989]“, in M. Klimešová: *Pozdrav daleké země, pozdrav daleké zemi. Zbyněk Sekal a Japonsko, Arbor vitae 2014*, s. 70).

Ze Sekalových prací dýchá odpovědnost umělce ke kulturnímu kontextu, ze kterého tvoří a do kterého své dílo zpět vkládá. A tak je to i s přístupem k japonskému prostředí, s průzkumem jeho řádu, příbuzností a odlišností, detailů, na něž naráží mimo oficiality, na ulici, v umění řemeslné práce. Jsou to výpravy do uspořádání běžného života, z jehož pozorování postupně vznikají návaznosti. Je příznačné, že Sekalovy práce inspirované japonskou kulturou spočívají právě v navazování, přepracování či dotváření jeho starších projektů. Týká se to jak použití materiálu (dřevo, kov, kámen), tak charakteristických opracování – skládaných obrazů a objektů, masek a drobných tvarů. A také jejich jemné haptiky, i těch objektů, které si svou monumentalitu podržují i přes miniaturní provedení (sem patří i bronzy: *Vratká stavba, Stůl*).

Kdysi ukázal Sekal autenticitu díla jako jeho podmínku – a v jeho celosti jako **nedefinovatelné a pohyblivé místo rozporu**. Jako místo paradoxu, které je ale součástí trvalého řádu věcí. Tento řád Sekal formuluje ve vztahu umění a svobody. Přestože původní výzva zabývat se výrazem *ralentir travaux* vyšla ze surrealistického prostředí (a Bretonova zaujetí vztahem jazykového vyjádření k předmětu a události imaginace, kterou vyvolává v jejich **disparátnosti**), klade požadavek omezování svobody jako podmínku uměleckého řádu. Můžeme mluvit o střídmosti až přísnosti, kterou umělec projevuje. Teprve odtud, z tohoto omezení, **vystupuje pojem uměleckého řádu jako nevysvětlitelný, otevřený běhu věcí**: „Umělcova svoboda, kterou leckdo pokládá za cosi pomyslného, je reálná právě v tom, že umělec nemusí dílo vytvořit, tj. může je nevytvořit. Skutečná, **opravdová tvorba záleží nikoli v dobytí a prosazení jakési pomyslné svobody, prohlašované za živnou půdu tvorby, nýbrž právě v překonání, odstranění té základní, jediné reálné svobody, která je sama v sobě neplodná a může nést plody, jenom když je nahrazována řádem**. Ale takový řád ustavuje umělec sám. Na čem jej buduje, z čeho jej čerpá, se dá jen zčásti uspokojivě a prokazatelně vysvětlit povahou prostředí a jeho osobním založením. Zčásti, alespoň použitelnými prostředky, je nevysvětlitelný.“

Můžeme mluvit o nutném setkání Zbyněka Sekala s Japonskem, které se ukázalo jako zvláštní spojení řádu, přesnosti a dokonalé systematickosti s rysem nevysvětlitelného v umění.

Píše Adéla Petruželková, 4. 2. 2015

K sedmnácti dosud vydaným svazkům Sebraných spisů Jana Patočky, které vycházejí od roku 1996 v nakladatelství Oikúmené, přibyl na podzim roku 2014 další, s pořadovým číslem 8/1, nazvaný **Nitro a svět** (ed. Ivan Chvatík, Jan Frei a Jan Puc). Z Patočkova díla už Spisy představily práce k filozofii dějin, označované platónským termínem Péče o duši, uměnovědné studie a studie k „české otázce“, komeniana a tři díly korespondence. Jedním svazkem bylo zahájeno vydávání Patočkových univerzitních přednášek z antické filozofie.

Nitro a svět je součástí **Fenomenologických spisů**, ústředního a patrně rovněž nejrozsáhlejšího oddílu Spisů. Tiskem vyšly dosud Fenomenologické spisy I – Přirozený svět (sv. 6), obsahující publikované práce z let 1931–1949 (2008, ed. Ivan Chvatík a Jan Frei), a Fenomenologické spisy II – Co je existence (sv. 7), s texty z let 1965–1977 (2009, ed. Pavel Kouba a Ondřej Švec). Nitro a svět je první ze svazků, které mají obsáhnout Patočkovy nepublikované fenomenologické práce, jež kvůli rozdílným žánrům a rozsahu bylo třeba rozdělit do tří knih. V nich jsou členěny chronologicky: první díl zahrnuje texty ze 40. let, druhý obsáhne náčrty a zlomky pozdějšího data, především ze 70. let, a poslední přinese Patočkovy univerzitní přednášky z let 1968–1972.

Nejnoveji vydaný svazek byl ve Fenomenologických spisech I anotován jako *Nitro a duch*, podle názvu jednoho ze zde přetištěných rukopisů. Titulem *Nitro a svět* editoři nakonec odkázali ještě k jinému rukopisu, rozsáhlé, nedokončené Studii k pojmu světa. Koresponduje s Patočkovou koncepcí „transcendentálně pojaté subjektivity či nitra, na jejímž základě by bylo možno rozvinout zároveň filozofii objektivní čili předmětnosti světa“ (s. 328). Stejně pojmenování (*Das Innere und die Welt*) měl německý výbor z téže skupiny rukopisů, který v roce 2007 pro *Studia Phaenomenologica* připravili k vydání Ivan Chvatík a Cristian Ciocan.

Nepublikované fenomenologické práce ze 40. let, které Nitro a svět přináší, se dochovaly v tzv. strahovské pozůstalosti. Jde o soubor rukopisů, jež autor v roce 1971 daroval Literárnímu archivu Památníku národního písemnictví (jednotlivé texty byly utříděné, založené v „košílkách“ nadepsaných Patočkovou rukou nebo zapsané do samostatných sešitů). Tato pozůstalost je ohraňována lety 1929–1963, nejrozsáhlejší je soubor prací z období druhé světové války. Jsou v ní zastoupeny rukopisy publikovaných statí, rukopisy textů nepublikovaných (převážně nedokončených) a filozofické deníky.

Soupis strahovské pozůstalosti otiskl Filip Karfík s doprovodnou studií a edicí několika fragmentů v Kritickém sborníku (Patočkova strahovská pozůstalost a jeho odložené *opus grande*, 2000/2001). Probádání rukopisů ukázalo, že Jan Patočka za války pracoval na několika velkoryse koncipovaných knihách, jimiž se pokoušel navázat na svou habilitační práci *Přirozený svět jako filosofický problém* (1936) a práci s husserlovským tématem rozvinout vlastním, původním způsobem. Jeden z jeho tehdejších konceptů, rozpracování teorie subjektivity a předmětnosti, představují právě rukopisy shromážděné v Nitru a světě. Rozsah a záběr Patočkových válečných rukopisů je překvapující, jak přesvědčivě líčí Karfík, vezmeme-li v úvahu, že se autor k jejich dopracování nikdy nevrátil, ale jakoby stále znova začínal tematicky obdobné projekty s jinými východisky. Filiace mezi válečnými rukopisy a pracemi pozdějšího data lze sledovat v různých oblastech Patočkova díla (kořeny zde mají např. jeho studie o teorii mýtu).

Bezprostředně po Patočkově smrti v březnu 1977 převzali Ivan Chvatík, Jiří Michálek a Jiří Polívka „břevnovskou“ pozůstalost, tedy písemnosti z místa bydliště. Práce na třídění a pořizování soupisu (Jiří Polívka) se na jaře téhož roku protla s jinou „podzemní“ iniciativou Patočkových žáků – Petr Rezek, Jiří Němec a Miroslav Petříček tehdy připravovali k filozofickým (nedožitým) 70. narozeninám třísvazkový výbor z jeho uměnovědných prací. Tím byl položen základní kámen ineditních spisů Jana Patočky, známých jako Archivní soubor prací Jana Patočky.

Jeho editoři, Ivan Chvatík a Pavel Kouba, se o existenci „strahovské“ pozůstalosti dozvěděli až v roce 1987 nebo 1988. Prostřednictvím zaměstnance PNP Martina Svatoše se s tamními rukopisy

seznámili a pořídili si jejich kopie, jak uvádí Ivan Chvatík v bilančním vzpomínkovém textu Dějiny Archivu Jana Patočky a co jim předcházelo (Filosofický časopis 2007, č. 3). Tou dobou už byla hotová většina ze sedmadvaceti realizovaných svazků samizdatového Archivního souboru – vyjma dílů věnovaných fenomenologickým pracem. Ivan Chvatík a Pavel Kouba se v roce 1987 zapojili do příprav „exilových“ Patočkových sebraných spisů, které měly vzejít z iniciativy Viléma Prečana, resp. Čs. dokumentačního střediska nezávislé literatury v Scheinfeldu. V diskusi o jejich podobě Chvatík s Koubou obhájili svoji koncepci – proti „konkurenčnímu“ návrhu Jiřího Němce, který v exilu spolupracoval s Archivem Jana Patočky, založeným na půdě Institut für die Wissenschaften vom Menschen ve Vídni o několik let dříve. Tento archiv, do něhož byly během druhé půlky 80. let z Československa převáženy kopie Patočkových rukopisů, sloužil jako pramen pro mnohá tehdejší vydání Patočkových prací: francouzská (péčí Eriky Abrams), anglická (Erazima Koháka), a též pro pětisvazkové vybrané spisy Jana Patočky v němčině.

Současné Sebrané spisy Jana Patočky připravuje k vydání zčásti stejný editorský tým jako spisy samizdatové. Oproti nim představuje tištěná řada v nakladatelství Oikúmené revidovanou, přeuspořádanou a především doplněnou edici. Když v roce 1996 začaly vycházet, předpokládalo se, že jejich uspořádání dozná změn rovněž vzhledem k existenci strahovské pozůstalosti. V prvních svazcích, v Péči o duši I a II, však z ní byla otištěna jediná stať a komentář se o jejím „strahovském“ původu nezmiňuje, v následujících dílech Spisů je to obdobné.

Nitro a svět tak představuje první rozsáhlejší edici rukopisů tohoto původu, konkrétně pět kratších studií, jež na sebe navazují zhruba jako kapitoly jedné obsáhlejší práce, a dvě jen částečně vypracované delší stati, Studii k pojmu světa a Fenomenologickou teorii subjektivity, přecházející do komentářů k četbě. V Přílohách jsou otištěny tři „rukopisné celky“, které nemají formu souvislého textu, nýbrž poznámek, a s předchozími pracemi se pojí tematicky (nikoli „geneticky“).

Čtyři z pěti kratších studií z první části svazku již byly publikovány v německém překladu ve výše zmíněné publikaci z roku 2007, příp. jednotlivě též česky v časopisech a sbornících. Klíčové kapitoly Studie k pojmu světa byly přetištěny v roce 2011 v časopise Reflexe (č. 40, s. 75–97), na jehož stranách vedli v předchozích letech diskusi o základních pojmech Patočkových válečných rukopisů Jan Frei, Jan Puc a Martin Ritter.

V Nitru a světě se tak k laické veřejnosti poprvé dostávají Patočkovy práce, o nichž odborná veřejnost už víceméně třicet let ví. Spíše než upozorňovat na „ediční dluhy“ ale chceme připomenout, že v případě Patočkova díla jde o dlouhodobou praxi. – Ostatně, náčrty a zlomky fenomenologických prací ze 70. let, které snad v dohledné době přinesou Fenomenologické spisy III/2, jsou nyní dostupné ve francouzské a německé edici (Papiers phénoménologiques, ed. E. Abrams, 1995; Vom Erscheinen als solchen, ed. H. Blaschek-Hahn a K. Novotný, 2000).

Píše Michal Topor, 11. 2. 2015

Na knize **Fidlovačka aneb Cokoli chcete** (Praha, Institut umění – Divadelní ústav 2014) se spolu s redaktorkou svazku Jitkou Ludvovou autorsky, případně jako editoři podíleli Alena Jakubcová, Milan Pospíšil, Vlasta a Hubert Reittererovi, Václav Petrbok, Ivan Klimeš, Markéta Trávníčková a Václav Štěpán. Hlavní intence celku spočívá ve vícestanné reflexi, revizi, tj. de facto obnově významových faset původního textu i jeho inscenační realizace (premiéru 21. prosince 1834 následovala jediná repríza). Tyto a další souvislosti jsou sledovány v konfrontaci s rozrušením výchozí celistvosti v následných výňatcích a novodobých adaptacích, s výrazným a určujícím momentem v Hilarově vinohradské inscenaci v r. 1917 (v úpravě Adolfa Weniga). V ní bylo původní mnohořečí již takřka dokonale přepsáno, učiněno jazykově i jinak srozumitelným; redukována byla – samozřejmě kromě písně *Kde domov můj?* – i hudební složka, nesená kdysi Škroupovou instrumentací. Tento přízpusobivý trend nezvrátilo ani dvojí kritické vydání textu *Fidlovačky* (1926, ed. Miloslav Hýsek; 1957, ed. Vladimír Štěpánek v rámci *Spisů Josefa Kajetána Tyla*), k návratu k původnímu provedení hry v r. 1834 se již nikdo z inscenátorů neodhodlal.

Na související ztráty upozornila v polemicky postavené úvaze nad premiérou v Národním divadle Eva Šormová (text vznikl patrně koncem února či v březnu 1987 a je posledním zařazeným dokumentem v knize): „Další okruh problémů souvisí s dnes nezbytnou jazykovou úpravou původního Tylova textu. Jeho obsáhlé německé partie a čtvero jazykových rovin, sloužící k postižení tehdejšího národnostního i sociálního rozvrstvení pražské společnosti, je dnes nutno – vzhledem k srozumitelnosti díla – přeložit, čímž však dochází k podstatným významovým posunům hry. Doposud žádné úpravě (jak o tom svědčí kritické ohlasy předchozích nastudování) a ani přítomné úpravě se nepodařilo tento problém vyřešit, neboť to prostě, bez vlivu na oslabení významového rozpětí hry, není možné“ (s. 281–282).

Středoevropská tradice divadelního zpodobení „veselých her o ševcích“ se zřetelem k produkcím v závěru 18. století stojí v centru pozornosti A. Jakubcové: její nutně fragmentárně pojatý náčrt ilustruje „charakteristickou pohyblivost herců, hereckých společností, témat, scénářů a literárních i hudebních textů. Nositelů tradice byla tedy celá řada a stopy po jejich kontaktech a spolupráci nejsou už v historických pramenech příliš zřetelné“ (s. 29). J. Ludvová navázala nástiněm pražského divadelnického prostředí (osob, událostí, institucí) v první třetině devatenáctého století (jejími slovy „v době Štěpánkově“). V něm je pochopitelně podtrženo Tylovo, zejména autorské a překladatelské, působení.

M. Pospíšil si všímá především zápletek, postav a jejich interakcí, v druhé části připojuje cenné poznámky k edičním a inscenačním osudům „čtvera obrazů“ *Fidlovačky* – také k inscenacím Jiřího Frejky, Jaromíra Pleskota či Jana Císaře a Bohumila Nekolného, připraveným po druhé světové válce. V. a H. Reittererovi předestřeli bohatou jazykovou (také nářeční) a intertextovou vybavenost Tylova textu, jež již pro první diváky mohla být překážkou.

V. Petrbok podal profil pražského univerzitního profesora estetiky a současně velice pilného divadelního referenta Antona Müllera, jenž byl v souvislosti s *Fidlovačkou* většinou zmiňován jako autor ne právě pozitivní zprávy o premiéře hry (v deníku *Bohemia*) a tím i jako možný iniciátor neúspěchu inscenace. Poukazy k úvahám Antona Müllera předjala Petrbokův výklad už J. Ludvová v pasáži věnované fenoménu lokální frašky (na příkladu pražské německé inscenace hry *Fortunats Abentheuer zu Wasser und zu Lande* ve Stavovském divadle v srpnu 1830; Tyl ji r. 1834 přeložil do češtiny pro benefici Josefa Prokopa). Václav Petrbok pak shrnul, v mnohém i nově vystopoval řadu detailů Müllerovy biografie, sleduje rozvoj jeho kariéry a postavení, vazby k českojazyčnému prostředí, publicistickou, básnickou a překladatelskou činnost. Skvělou ilustraci povahy Müllerova kriticismu (v souvislosti s preferencí určitých estetických kritérií) poskytuje připojený soubor deseti Müllerových referátů, jež tu byly přeloženy do češtiny a opatřeny vysvětlivkami (s. 169–212). Doprovodná bibliografie textů, jež Müller publikoval, je bohužel jen výběrová, stranou přítom zůstala vrstva nejvydatnější, tedy to, co Müller napsal pro *Unterhaltungsblätter*, přílohu deníku *Prager Zeitung*, a později pro deník *Bohemia*.

Ivan Klimeš upozornil na událost slavnostního uvedení Innemannova filmu *Fidlovačka aneb Žádný hněv a žádná rvačka* v kině Lucerna v prosinci 1930 (zúčastnil se jí také T. G. Masaryk) a její politické okolnosti, dokumentární přílohu zde tvoří jednak dopis, jímž Masaryk na premiéru zval Miloš Havel, jednak několikero recenzí. M. Trávníčková a V. Štěpán sestavili velice užitečný *Soupis inscenací na českých profesionálních jevištích (1834–2010)*, závěrečnou partií svazku je pak soubor „dokumentů“ – textů o inscenacích *Fidlovačky*, počínaje vzpomínkami A. Weniga a K. H. Hilara, konče úvahou Evy Šormové, publikovanou poprvé ze strojopisu.

Píše Luboš Merhaut, 18. 2. 2015

Kniha **Petry Ježkové** nadepsaná **Obležen národem dramatiků** a s podtitulem **Jan Lier (1852–1917)** není prací úzce teatrologickou a nepojednává jen o divadelním a výtvarném kritikovi, fejetonistovi a prozaikovi lumírovského ražení, publicistovi a překladateli, dramaturgovi a lektorovi (Academia 2014, 484 strany). „Příběh Jana Liera skýtá ilustrativní vhled do rušné a vrstevnaté doby poslední čtvrtiny 19. a počátku 20. století. Přes snahu zprostředkovat jej ne nekriticky, neunikne čtenáři jistá míra zaujetí pro Lierovo hledisko. Jde o pokus podat zvolený úsek kulturní historie prismatem jednoho z jejích aktérů, kterým dosud nebylo popřáno sluchu. Dobu, jež byla prostřednictvím jiných osobností představena jako čas svízelného, leč vítězného nástupu realismu, anebo – s přihlédnutím k ještě jiným – jako období, v němž uzrávaly a manifestovaly se modernistické podněty, případně (jen zřídka) jako dlouhé doznívání pozdního romantismu, jsme se pokusili nahlédnout jako komplex všech zmíněných (a dalších) stylových podnětů, očima ironika a postupně stále zarytějšího konzervativce. A také pohledem literární a zejména divadelní praxe, která nabízí poněkud odlišný obraz, než je ideální představa, respektive zpětná konstrukce chronologického vývoje či střídání stylů“ (s. 403).

Autorka postupně pozorně prochází pestré a různorodé aktivity Jana Liera, přičemž zároveň šťastně dramaturgicky (a v zásadě chronologicky) akcentuje Lierovy schopnosti fejetonistické a zejména se věnuje jeho divadelní kritice a publicistice a jeho působení v roli dramaturga a lektora Národního divadla. Charakteristické je, že přitom zešíroka, funkčně a vyváženě (bez puzení k interpretačním bublinám nebo aniž by spojovala vše se vším, jak to často bývá) nastiňuje kontext a časové souvislosti jednotlivých tematických rovin a sond (např. počátky divadelní kritiky u nás a situace, do níž Lier vstoupil, proměny časopisů, poměry a aféry v Národním divadle). Podstatným rysem práce Petry Ježkové je důkladné studium dobových textů a archivních materiálů, i když to dnes badatelé usilující o důsledný pramenný výzkum a fundament nemají s hranicí (ne)přístupnosti lehké, jak naznačuje poznámka na s. 13: „Tato kniha vychází zejména z archivního materiálu; ponejvíce z pozůstalosti Jana Liera uložené v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze, z jejichž 24 kartonů jsou však dosud zpřístupněny jen čtyři kartony abecedně řazené korespondence. Díky vstřícnosti archivních pracovníků čerpá též z nepřístupného pátého kartonu [...]“

S pevnou pramennou oporou může Petra Ježková korigovat i tradovaná zjednodušení, docenit význam některých Lierových textů (např. mystifikační a satirické mozaiky *Píseň míru* nebo jeho účasti v polemikách po manifestu *Česká moderna*), objevovat a analyzovat dosud neznámé skutečnosti (např. Lierovy posudky odmítnutých her a v mnohém tragikomickou komunikaci s jejich autory jako relevantní, taktické a skryté pozadí dosud pro divadelní historii viditelného) a osobnosti (Josef Slabý). Nebojí se jasného soudu – byť v otázkách divadelních je znatelně jistější a přesnější než v literárních. Píše jasně a vtipně, s citem pro kouzlo dobové řeči (i když by se jistě nesetřelo obvyklým převedením citací do současného pravopisu).

Lier je představen jako vhodný reprezentant své generace, resp. jejího „lumírovského“ křídla. Promyšlený a novým podnětům otevřený přístup jej zachycuje rovněž jako svébytného autora, jako „pilného, svědomitého a epesního člověka“. Petra Ježková tak mohla na závěr konstatovat, co se jí podařilo ukázat: „Lierův tvůrčí život plasticky odráží překotnost dobového uměleckého dění a jasně vyznačuje předěl, jímž byl v české kultuře nástup moderních směrů a souvisejících společenských proměn“ (s. 417). Spolu s přechodem, který tu Jan Lier „ztělesňuje“, by bylo možné ještě více zdůraznit (patrnou a naznačenou) prostupnost dění osmdesátých a devadesátých let z hlediska proměny k modernismu a v kritice, tedy zvýraznit, že vše nezačíná až s tzv. generací devadesátých let. Výklad vlastně vypovídá o obecném fenoménu v souvislosti se zmíněnými proměnami: zjevuje podstatnou roli toho, jak psala, četla a vnímala většina, přetlačovaná vždy nutně jen radikalitou menšiny či jednotlivců, jež „vítězila“ zpravidla se zpožděním a až ve fázi vlastní únavy, tedy většinové přijatelnosti, činící z bývalé modernity současnou módnost.

V Úvodu čteme o historiografickém obrazu daného období, utvářeném výběrem určujících osobností a jevů, „mnohdy zpětně a třeba i účelově re-konstruovaném dobami následujícími a často nekriticky konzervovaném dodnes“, o potřebě nově nahlížet dobově vlivné osobnosti ve významných pozicích, spoluutvářející „směr kulturního života a společenské klima. [...] Selektivní povaha literární, divadelní i obecné historiografie je sice nutná, předkládanou knihou se však pokoušíme doložit, že síto nemělo vždy stejná oka a že mnozí propadlí(ci) si zaslouží naši pozornost. [...] Ducha doby lze mnohdy vyčíst ze zdánlivě nevýznamných stop, střepin a odkazů plastičtěji než z těch takzvaně signifikantních, konstituujících či konstituovaných“ (s. 11–12). Kniha Petry Ježkové, vycházející z tohoto vědomí, je příkladem materiálově fundované a přesvědčivě argumentující uměleckohistorické práce. Je pozoruhodná schopností postihnout posuny ve vnímání problémů a osobností, konfrontační situace, projevující se přirozeně v diskusích a polemikách, průsečíky směrů, sil, vlivů a ambicí. Dynamice sledovaného odpovídá dynamika výkladu, soustředěného na momenty proměn, osvětlující zapomínané, pojímající divadelní a kulturní život především jako vztahy, mj. uměleckých výkonů a konceptů a mocenských siločar projevujících se zvláště v institucionálních pozicích a strategiích.

Píše Jiří Flaišman, 25. 2. 2015

Utvoří-li si čtenář představu o básníku a prozaiku Janu z Wojkowicz na základě jeho charakteristiky podané ústy básníka Kytky v Hrabalově povídce *Chcete vidět zlatou Prahu?*, kde je líčen jako stařec-podivín upoutaný po léta na lůžko a chystající se přednášet periferní surrealistické skupině o K. H. Máchovi, současně jako samozvaný léčitel (zvl. mladých žen a dívek) a metafyzik, musí nutně o něm uvažovat jako o značně bizarní figuře. V tomto případě ovšem platí, že skutečnost předstihuje fikci. Nahlédnutí do právě vydané knihy **Jana Řehounka Rytíř smutné postavy. Básník Jan z Wojkowicz 1880–1944** (Nymburk, J. Řehounek – Město Nymburk /Knihovnička Kaplanka, sv. 2/ 2014) vede k přesvědčení, že básník, vlastním jménem Jan Nebeský, byl v reálu osobností v mnohých parametrech ještě podivnější.

Publicista, regionální pracovník a nakladatel v jedné osobě Jan Řehounek si může připsat jedno prvenství: nikdo před ním v knižní formě nepodal podobně zaměřený výklad o Janu z Wojkowicz. Kniha má ovšem veškeré půvaby svého „žánru“, tedy regionální publikace. Snaží se na sto třiceti stranách postihnout autora „v kostce“: přináší v první řadě chronologicky sestavený životopis, anotovaný soupis knižně vydaných Wojkowiczových prací, antologii jeho básnických textů, a to vše doprovázeno bohatým obrazovým materiálem. Práce svědčí o značném zaujetí pro zvoleného autora, zejména z perspektivy Wojkowicze-Nymburčana (podobně se J. Řehounek věnoval i B. Hrabalovi). Těžiště Řehounkovy heuristiky leží tak především v dokumentech k rodinnému zázemí autorovu (cenné jsou jistě informace k činnosti Wojkowiczova otce) a jeho výklad usiluje o zachycení životních peripetií Jana z Wojkowicz za využití korespondence a dalších archivních materiálů.

A právě z hlediska biograficky pojatého pásma je básník Jan z Wojkowicz vděčným předmětem zájmu: J. Řehounek má řadu příležitostí k vylíčení netypické povahy a ne právě běžných životních osudů sebestředné osobnosti, člověka neustále se pozorujícího, hypochondrického („V deníku má pečlivě zapsané příznaky nemoci, neexistuje den, kdy by mu něco nebylo. [...] Sepsal několik podrobných popisů svých chorobných stavů, jeden, patnáctistránkový, v němčině, každoročně vypracoval Zdravotní výkaz, v němž podrobně popsal všechny ‚vědecky podložené‘ závěry o svých nemocech“, s. 35), což často činí s potřebným nadhledem, například když líčí, jak se Jan Nebeský odmítl oženit jinde než v posteli: „Několik dnů před svatbou se píchl do prstu (pravděpodobně úmyslně), ranka se mu zanítla a on se zdůvodněním, že se jedná o tetanus, že má křeče a horečku, odmítl vstát z postele“ (s. 40–41). Podobné „perličky“ z (třeba také intimního) života Jana z Wojkowicz autor knihy hledá i v materiálech spojených se zásadní osobností pro Wojkowiczovu uměleckou kariéru, s přítelem Otakarem Theerem.

Přestože kniha nabízí v přehledu anotovaný soupis (s vyobrazením obálek) Wojkowiczových knih, i navzdory tomu, že v závěru přináší výběr přibližně čtyřiceti autorových textů (připomeňme, že osm veršovaných Wojkowiczových knih je volně k dispozici na <http://www.ceska-poezie.cz/cek/>), příležitost pro zhodnocení básnickova díla J. Řehounek nevyužil. Nepokusil se pro jeho literární dílo nalézt přesnější obrysy – třeba za pomoci kritického zhodnocení bohaté dobové recepce (což dodnes nikdo neudělal). Autor tedy nepřekročil hranici, kterou sám sugeruje dnešním recipientům, když v pasáži obecně charakterizující dílo Jana z Wojkowicz přiznal: „Dnešnímu čtenáři je jeho dílo prosycené dekadencí, metafyzikou, mystikou, tesknoutou a melancholií už úplně vzdálené a nepochopitelné“ (s. 57).

Píše Michal Kosák, 4. 3. 2015

Příprava **elektronické edice** sbírky **Richarda Weinera Rozcestí**, která probíhala v minulém roce v rámci **semináře Textologie v digitálním věku** na ÚČLK FF UK, se mohla v mnohém opřít o ediční řešení Ziny Trochové ve **Spisech Richarda Weinera** (1997). Nedlouho před zveřejněním nové edice Rozcestí podáváme zprávu o historii tohoto staršího edičního podniku, jenž byl plánován již v šedesátých letech, pravděpodobně od roku 1965. Záměr byl z různých důvodů několikrát měněn. Za modifikacemi stály nejen odlišné badatelské přístupy k Weinerovu dílu, reprezentované fluktuujícími členy redakční rady, již tvořili Rudolf Havel, Zbyněk Hejda, Jindřich Chalupecký, Věra Linhartová, Jiří Opelík, Ivan Slavík, Zina Trochová a za nakladatelství Odeon Jaroslava Myslivečková; rozvrh spisů byl též zásadně ovlivněn politickou změnou v roce 1968 a nastupující normalizací.

Jako první pravděpodobně předložil plán na vydání rozsáhlého výběru z díla Richarda Weinera Jiří Brabec. Jeho nedatovaný návrh (zřejmě z r. 1965 či 1966) na třísvazkovou antologii z **Weinerovy poezie a prózy (ponechávající stranou Weinerovu publicistiku)**, který měl „rozptýlit některá nedorozumění, jež se vždy k dílům těžko dostupným pojí“, byl rozvržen následovně: v prvním svazku knihy povídek *Lítice*, *Netečný divák* a jiné prózy a *Škleb*; v druhém svazku byla obsažena **Weinerova „poetika“** a poezie *Lazebník*, *Mnoho nocí*, *Zátiší s kulichem*, *herbářem* a *kostkami* a *Mezopotamie*; ve třetím svazku *Hra doopravdy*. Návrh Jiřího Brabce byl proponován jako výbor obracející se k široké čtenářské obci a prezentující umělecké vrcholy Weinerovy tvorby, přičemž stranou byly např. ponechány i tři Weinerovy básnické sbírky z „raného období“ *Pták*, *Usměvavé odříkání* a *Rozcestí*, které J. Brabec do výboru pro jejich „spíše dokumentární charakter“ a „málo původní důvěřivý optimismus“ nepojal.

Druhý, konkurenční rozvrh spisů Richarda Weinera, snad nezávislý na plánu J. Brabce, navrhl opět zřejmě někdy v roce 1966 Jindřich Chalupecký (který měl za sebou již jeden pokus o vydání výboru z Weinerova díla, jež zhatila cenzura). Jeho plán stejně jako záměr J. Brabce reagoval na stoupající zájem o Weinerovo dílo (výbory Jaroslava Mrnky a Ivana Slavíka). Vybrané spisy měly podle něj zahrnout množství dosud nevydaných básnických a hlavně publicistických textů, dále korespondenci, evidovány měly být i proměny sbírky *Mezopotamie*. Plánováno bylo dvanáct svazků: 1. *Verše I.* (obsahuje juvenilie, nevydanou sbírku *Zmatky*, *Pták*, *Usměvavé odříkání* a *Rozcestí*), 2. *Netečný divák* a jiné prózy, 3. *Lítice* a *Škleb*, 4. *Clichy-Odéon* (nevydaný, Weinerem koncipovaný výbor z vlastní publicistiky), 5. *Třásničky dějinných dnů*, 6. *Paříž 1920–1927*, 7. *Lazebník*, 8. *Verše II.*, 9. *Hra doopravdy*, 10.–11. *Paříž 1928–1932* a 12. *Korespondence* (včetně korespondence rodinné). Chalupeckého koncepce se odlišovala nejen důrazem na zpřístupnění většího korpusu díla (např. z „prvního období“ zůstala stranou jen Weinerova dramatická práce), ale i tím, že bazírovala na souvislosti Weinerovy publicistiky s jeho tvorbou básnickou a prozaickou.

Následoval třetí návrh, tentokrát od Ziny Trochové, který v různé míře zohledňoval oba předchozí záměry. Počítal s vydáním veškerého autorem knižně publikovaného básnického a **prozaického díla** ve čtyřech svazcích, respektujících odlišení „prvního“ a „druhého“ tvůrčího období, a umožňoval při zájmu nakladatele pokračovat vydáváním publicistiky. Jako výsledek vyjednávání mezi Jindřichem Chalupeckým a představiteli Ústavu pro českou literaturu ČSAV byl pak nakladatelství Odeon předložen nový (nedatovaný a nepodepsaný) „definitivní“ ediční návrh **Spisů Richarda Weinera** obsahující po dvou svazcích prózy a poezie, přinášející veškerou knižně publikovanou básnickou a prozaickou tvorbu; **Weinerova publicistika** zde měla být představena ve 3–4 knihách. V jejich obsahu je mj. uveden dodnes nevydaný a autorem koncipovaný výbor z let 1912–1914 *Clichy-Odéon* (uložený v autorově pozůstalosti). Jako první měl být nakladatelství odevzdán svazek poezie z „druhého období“. **Za pozornost stojí ovšem i věta: „Počet knih s vybranými pracemi publicistickými bude s konečnou platností určen po dokončení bibliografického soupisu, na němž se začne v tomto roce pracovat v ÚČL.“** Otevírá se zde otázka, jak to s bibliografickým sběrem, s nímž se podle dalších dokumentů bezpochyby začalo, nakonec dopadlo.

Spisy Richarda Weinera začaly být připravovány jako tzv. čtenářské vydání od roku 1966 nakladatelstvím Odeon a Ústavem pro českou literaturu. Po letech, kdy se, slovy Jindřicha Chalupeckého, „Weinerovy knihy ztratily. Nebyly ani ve veřejných knihovnách, nesehnaly se ani po antikvariátech“ (Návrat Richarda Weinera, Kurýr Odeonu 69, 1969, s. 8–9), měly představit autorovo dílo v rozsáhlejší výboru. Opět nová argumentace sedmisvazkové edice, která proti předchozím návrhům přináší nemalé obsahové posuny především v kompozici svazků obsahujících Weinerovu publicistiku (nerespektuje se ani svazek Třásniček dějinných dnů, ani svazek Clichy-Odéon), zdůrazňuje mj. koncepci parcelující (proti pojetí J. Chalupeckého) dílo na tvorbu publicistickou a beletristickou, která se dále rozpadá do dvou oddělených tvůrčích období, na jejichž půdorysu byl návrh rozvržen: první svazek poezie a první svazek prózy zahrnují práce z druhého desetiletí, druhý svazek poezie a druhý svazek prózy práce z „druhého, vrcholného období koncem let 20. a začátkem let 30.“. Vedle toho byl také nově zohledněn význam Weinerových prací nepublikovaných či zveřejňovaných jen časopisecky, které měly být v „kritickém“ výběru zařazovány do jednotlivých svazků.

Mimo koncepční proměny rozvrhu Spisů Richarda Weinera byla dynamika edičního podniku utvářena i vyjednáváním o typu edice a edičním aparátu. Od roku 1969 se podle zápisů z jednání ediční rady Spisů však začalo smlouvat především o pořadí vydávání svazků (ačkoli byl svazek poezie z „druhého období“ odevzdán nakladatelství již v roce 1969, jako první byl k vydání určen v té době stále ještě připravovaný svazek próz Lazebník, Hra doopravdy, na poezii mělo dojít „snad“ v roce 1971) a také o doprovodných textech. Pro nejbližší svazky měl být autorem doslovu k Weinerovým prózám Zbyněk Hejda a pro svazek poezie Zdeněk Pešat. Vydávání díla Richarda Weinera se však až na jedinou odchylku v době normalizace zastavilo. V roce 1974 vyšel v Odeonu ve spolupráci s tehdejší Ústavem pro českou a světovou literaturu ČSAV pouze svazek obsahující – bez odkazu na celek spisů – prózy Lazebník a Hra doopravdy, knihu edičně připravili Rudolf Havel a Zina Trochová, doslovem s názvem „Lichý člověk‘ naší meziválečné literatury“ ji opatřil Štěpán Vlašín. Ten je též autorem dopisu adresovaného v červenci 1971 Miloši Pohorskému, v němž mu jakožto tehdejší zástupce ředitele ÚČSL ČSAV dává ke zvážení „únosné složení redakční rady“ a vyjadřuje obavy, že by vydání Weinerovy publicistiky, rozvržené do tří svazků, mohlo narazit na cenzuru. Svůj dopis končí větou: „Dosavadní jednání se vedla přece jenom v jiných edičních podmínkách.“ Na „jiné ediční podmínky“ bylo třeba počkat (s výjimkou vydání z r. 1974) až do roku 1989, kdy vyšel mj. výbor z Weinerových básní Sluncem svržený sok, jinak byl i v době normalizace Weiner opravdu takřikajíc „lichý člověk“.

Napsal Jindřich Vodák, 11. 3. 2015

*V návaznosti na **echo** z minulého týdne, v němž jsme připomněli starší historii koncipování rozsáhlejšího výboru či souborného díla Richarda Weinerja, publikujeme recenzi prvního knižního vydání sbírky **Rozcestí**, již pro Lidové noviny (26, 1918, č. 188, 12. 7., s. 1–2, sig. jv.) napsal Jindřich Vodák. Stručné shrnutí přijetí Weinerovy v pořadí třetí sbírky a údaje k dalším dohledaným ohlasům (recenzím Josefa Hory, Františka Götze, Štěpána Ježe, Arne Nováka, Bohumila Polana, Miroslava Rutteho a Karla Tomana) jsou součástí ediční poznámky v elektronické edici sbírky, již IPSL chystá k vydání.*

mk

Jindřich Vodák: Roztomilý básník

Kdo by znal Richarda Weinerja jen z jeho novinářské činnosti, mohl by se snadno mýlit a domnívat se, že je to časem zlý člověk. Prudce například zespekuloval kritika, který si v Lidových novinách pochvaloval válečné hanácké písničky Ondřeje Příkryla, a svolával na něho literární obec, aby ho vytrestala. Nebo zase svůj spravedlivý hněv proti skladateli Adolfu Piskáčkovi, jenž se příliš ochotně uvolil opatřit nápěv k českému válečnému pochodu, stupňoval až do té míry, že bez výhrady odmítl psát s ním pospolu do téhož listu. A posledně projevil pohrdání těm českým spisovatelům, kteří známé památné prohlášení podepsali teprve, když si věc poněkud rozmyslili a přečetli: měli podepsat hned a nerozmýšlet se; podpis lidí, kteří se rozmýšlejí, nemá té váhy jako podpis lidí, kteří se nerozmýšlejí. To i k potřeštěným ženám, které běhaly za hezkým tenoristou, zachoval se Weiner milosrdněji, odbyl je mírnou, veselou ironií.

Ale ve skutečnosti není ve Weinerovi hněvu ani za mák, je to tak roztomilý člověk a zejména roztomilý básník, jak jen si lze myslit. Roztomilým básníkem byl už v Usměvavém odříkání a jeho roztomilosti nebylo ani v Rozcestí, nové sbírce čtyřia dvaceti básní, kterou vydal Fr. Borový. Týž Weiner, který se zdá jindy zásadně nesnášenlivým, prochází celou sbírkou v podobě měkkého, dojatého dobráčka, jehož mladá duše přetéká něhou, oddaností, skromností, pokorou, ústupností, trpělivostí, vděčností, odpouštěním. Má přátele a neví, jak jim dost projevit svou bezmeznou lásku: chtěl by jim jen sloužit, zhlížet se v jejich štěstí, rozplývat se blahem z pouhé jejich přítomnosti a blízkosti. Má milenkou a bez nejmenší výčitky ji rozvazuje z jejich přísah, přičítá za hřích sobě samému, že ji nedovedl trvaleji upoutat, a srdečně ji pobízí k novým veselým láskám. Život smí být obtížný, navalit na něj bídu a bolest a on nezareptá, nezavzdoruje, ochotně a s lehkým srdcem ponese břímě své. Umí se obžalovat kajícím z tolika bezedných vin, že žádná pokuta a žádný trest nejsou mu příliš kruté, má-li za ně odpykat, trest bude mu jen důkazem, že smí dále žít. Na chvíli snad „pod čakanem“ zmocní se ho vztek a odboj a smutek, ale i tam má přílivy důvěry, kdy si říká, že je krásné bolest žít, a kdy děkuje za své útrapy. A pak – pak se honem rozhlédne po úrodné zemi, jak ukrývá nárek v květných a zpěvných závějích, rozhlédne se po svém lesnatém píseckém domově, jaké síly, zdravoti, jadrnosti, pevnosti a plodnosti dodává všemu, co je v něm zakořeněno, a jeho smírná, nadšená, rozmilovaná horoucnost ke všemu a všem se mu vrací. I nepřátele své do ní zahrnuje a do budoucnosti hledí s nejjasnějšími nadějemi, s ubezpečeným, světlým očekáváním. Představíte si, že byste Weinerovi ublížili, že byste ho ranili, urazili, snížili, a on by k vám vzhledl se slzavě zářícíma očima, hluboce by se vám poklonil a šeptal by tiché, vlahé projevy potěšeného srdce: svol, bože, abych nepřátele svoje miloval. Roztomilý člověk.

Snad je té roztomilosti až příliš mnoho, tolik, že se vtírají pochybnosti o ní. Jsou k ní důvody. Básník, jenž sám sebe před jinými tak potírá a potlačuje, byl by měl naplnit básně právě těmi všemi jinými a on sám měl by nezřetelně mizet. Byli by tam měli být jeho přátelé, každý zvlášť, abychom viděli, co je na nich pěkného, ušlechtilého, jímavého, rozehrávajícího. Byly by tam měly být jeho milenkou, abychom okusili jejich osobitého půvabu a učinili si ponětí o jejich rozkošné vrtošné, nestálé, pohyblivé, lehkovážné bytosti. Byly by tam měly být útrapy, břemena i „čakany“ v určitých tvarech událostí, dějů, příhod, útisků, abychom mohli být přesvědčeni o jejich závažnosti

a vzpružujícím, povzbuzujícím účinku. Ale po Rozcestí nalézáme v popředí všude jen Weinerja zaměstnaného sebou samým a opojeného sebou samým. Má ustavičně tak mocný, převládající, naprostý pocit své osobnosti, že se cítí opět a opět zcela tělesně, pohlcen svými postoji, okouzlen svými pohyby, uchvácen divadlem, jehož poskytuje. Rozsadí kolem sebe diváky jako školáky ve škamnách, aby ho pozorně sledovali, a hraje před nimi slepce tápajícího konečky prstů dopředu, se světly v očích, s vůlí ve vzepjatých prsou. Hovoří ke kroužku svých soudruhů, pro něž chce rovnat židle, upravovat koberce, vymývat kalíšky, a předvádí se jim stojící uprostřed pokoje, v proudu vzduchu, „s rukama svislýma, s rukama zcela svislýma“. Brzy zří se před zraky všecek na širé pláni, jak běží ve větru, jenž mu vzdouvá kazajku, tváří v tvář rozvlněným lněným polím, a jak si uhlazuje rozčechrané vlasy. Brzy zobrazuje si, jak kráčí ulicí s mísou svěžího ovoce na hlavě, jak jde důstojně a směle přívalem sbíhajícího se obecnstva a jak rozdává jablka, hrušky, banány. Hovoří s milenkou a vidí se v duchu sedět u stolu, ulamovat suchárky a drtit je na patře jazykem. Mluví o břemeni života a oslavuje své paže, nohy, plece, hlavu: „široké, široké plece mé, sklenuté jako do statků vjezd“; „ruce mé, mlčky vzpřímené pod tíží života“. Svě domoviny neobhlídne dříve, dokud nezměří rozlohy svých ramen, dokud se nepokochá ve skloubení svých kostí a skladbě svého svalstva; zkouší napínat šlachy, otvírat a zavírat pěst, nabírat vzduchu do plic a vypouštět.

Takový stálý pocit svého těla, jeho postojů, poloh, posunků, mají herci, a vzpomeneme-li na Weinerovu zálibu v rozdvojení bytosti, bude nám Rozcestí jenom potvrzením jeho náklonností hereckých. On skutečně také pěstuje dialogy a scény ryze divadelní. Qui vive: kdosi, strážce a varovník, stojí u dveří a odpovídá důraznými, roztínanými verši na opakovanou otázku. Rozhovor: soudce domlouvá, napomíná a viník lká, naříká, doprošuje se naléhavými zdvihy vět. Barbarské potpouri pod čakanem: odsouzenec se sraštěným čelem vrávorá nahrben přes rodnou hroudu a už nevrávorá sám, řada šilenců spjatých v nepořádný řetězec klopýtá s ním a on v čele jich stoupá na lešení šibenice jako Jánošík, známý z divadla – válečný výjev. Herci bývají slábi v oboru myšlenkovém, neoplývají myšlenkami novými a původními a i to se shoduje. Weiner dovede se vmyslit v niterný život ulice, půjčit si lidskou masku, pohyby, tklivou a chlácholivou mluvu; ale jinak jakýchkoli myšlenek dobývá si ztěžka, trdně, namahavě, v úryvkovitých, trhaných posunech a přesunech, v hledaných náznačných tuchách, v úsilném vzepětí. V delších myšlenkových skladbách, v Zemi, v Domově, činí dojem, jakoby svůj celek pracoval z jednotlivých nesloučených prvků, jakoby si nikde nebyl jist, kam spěje a kterak se dostane dál, a jako by jeho dlouhé verše vyjadřovaly toliko jeho vzdálenost od konečné spojující myšlenky. Tam pak, kde jako v osmikapitolovém Potpouri nechce nebo nemůže vyslovit myšlenky zpříma a musí se uchýlit k symbolickým a alegorickým mravům, vznikají podivnosti, naivnosti a frázovitě záhadnosti, jimž zřídka je trochu rozumět a jež se marně naličují do vtipu a důmyslu. Weiner si proti tomu vypomáhá přízvuky a efekty citovými, citem, jež (jakožto ctitel Jammesův) rád dělá hodně rozjihlým, dětsky prostým a přírodním, mladě bezelstným a prvotním, jako by tekli s potůčkovou číroostí. Má k tomu už svůj vycvičený způsob opakovaných úsloví a slov, stejných větných nebo veršových začátků, stejného vyznívání strofického: prostředky z hudební melodiky. Jsou-li na pohled staré, Weiner je osvěžuje pikantnostmi volného verše a svého moderního slovníku, jenž neobmezuje své denní volnosti v cizích příměsících. „Triumfátor úpadku, delinkvent ctižádost má pevně na lešení stoupnout.“ „Muka na rozcestí viděla rýhu strangulační.“ Nejlepší básně podaří se mu, když může povolit zcela jen své manýře básnické roztomilosti a citové prvotnosti: Tehdy I.–IV., Ulice.

Novinář a roztomilý básník – budou moci trvale zůstat pospolu? A který z nich je pravdivější? Který je více hercem a který méně? Weiner stojí na rozcestí a ještě se nerozhodl. „Zda odtud cestu zříš, mou dobrou poselkyni, jak zticha odtéká, utkáni krutých smír? Teče – jak čistý proud – a topoly jsou při ní, posvěti všednost mou a umoudří můj vír.“ Čistý proud by to musil být a posvěcovat by musil všednost veškeru. Veškeru.

Píše Marie Smějsíková, 18. 3. 2015

V nakladatelství Torst vyšla v loňském roce kromě druhého, opraveného vydání knihy Kolem Mileny Jesenské (1991, 2014) další vzpomínková práce textilní výtvarnice a spisovatelky **Jaroslavy Vondráčkové (1894–1986) Mrazilo – tálo (O Jiřím Weilovi)**, sepsaná roku 1970. Oproti textu, jenž byl dosud dostupný pouze v samizdatovém vydání z edice Kvart z roku 1979, je nová publikace doplněna o obrazovou přílohu, kalendárium a doslov Markéty Kittlové.

Chronologicky řazené vzpomínky, jejichž úběžníkem je osobnost Jiřího Weila, mimo jiné vypovídají o blízkém přátelství, které mezi ním a Vondráčkovou vzniklo na počátku 20. let. Společně se v Praze stýkali s ruskou emigrací, navštěvovali čaje u Anny Marie Tilschové a setkání u Marie Majerové, korespondovali si v době Weilova pobytu v Rusku. A byla to právě Jaroslava Vondráčková, kdo inicioval Weilův nakonec nezdařený odjezd do Anglie těsně před začátkem druhé světové války.

Text člení snad ještě více než dělení na krátké nečíslované kapitoly (knihy má 170 stran) různé obměny spojení „šel čas“. Těmi Vondráčková překlenuje delší či kratší časové úseky ležící mezi dotýkanými událostmi. Plynutí času je spolu se společenskými změnami ostatně pojmenováno již v titulu knihy; střídavé uvolňování a tuhnutí politické atmosféry taktuje Weilův osobní i profesní život, což se v nejkondenzovanější podobě vyjevuje v závěru knihy, kde autorka stručně, až heslovitě rekapituluje osudy Weilových práz po spisovatelově smrti.

Obraz Weilovy osobnosti, jeho inspirace, vzory a obavy nesestavuje Vondráčková pouze z trsů vlastních vzpomínek, ale prokládá a dokládá je dalšími texty – jeho rodným listem, anketní odpovědí z U-Bloku, kádrovým posudkem atd. Vondráčková také Weilův životní příběh poutavě proplétá ukázkami z jeho tvorby, s nímž je důvěrně a chápavě obeznámena; vkládání dopisů Weilových a listů jemu adresovaných pak k autorčiným vzpomínkám připojuje pohledy dalších Weilových přátel.

Přítom jde stále ale o vzpomínky Vondráčkové, hlas a postava vypravěčky se nikde neztrácí ani nerozměňuje, např. vedle proměny Weilova vztahu k Rusku rovněž sledujeme, jak se vyvíjely autorčiny názory, jak postupoval její život a obměňoval se okruh lidí okolo ní i Weila. Autorčiny reminiscence se čas od času od Weila vzdálí a pozornost této „svižné vypravěčky“, jak ji v ediční poznámce ke knize Kolem Mileny Jesenské výstižně charakterizovala Marie Jirásková, se na chvíli soustředí k někomu jinému. Tak se seznamujeme s osobními epizodami, v nichž vystupuje např. F. X. Šalda, Závěš Kalandra, Jaroslav Ježek a další, několikrát se zde mihne i postava Mileny Jesenské, vždycky se ale popisované události nebo rozpomenutí nějak vážou k Weilovi. Vondráčkové se daří vykreslit i barvitý obraz doby se všemi jejími proměnami, přestože dobovou situaci nikdy přímo netematizuje. Pozadí Weilova života tu totiž nevytvářejí velké historické mezníky, ale naopak příběhy dalších konkrétních lidí, okruh autorčiných i Weilových přátel a známých a skrze jejich a Weilův osud jsou společenské proměny přítomné implicitně. Vondráčková tak sice atmosféru doby zachycuje, ale především ukazuje Weila v průsečících s životy mnoha dalších, aniž by ho připravila o jeho jedinečnost.

Doslov Markéty Kittlové Trojí podoba tragiky se váže k osobě Jaroslavy Vondráčkové jen ve své úvodní části, kde se uvádějí základní údaje. Jinak doprovodný text na vzpomínky navazuje a informace, které Vondráčková patrně pouze tušila nebo nevěděla vůbec, doplňuje na základě prací Miroslava Kryla, Hany Hříbkové, Jana Hrubého a dalších z posledních patnácti let. To, co Vondráčková zachycuje kontinuálně jako jeden lidský osud, segmentuje doslov triadicky: Weil a sovětské Rusko, Weil a židovství, Weil a padesátá léta. Všechny tři části doslovu zachovávají týž půdorys – vrací se k určité fázi Weilova života, ukazují, jak se daná etapa odrážela na jeho tvorbu, a zmiňují také dobovou recepci jeho děl.

Podle slov Markéty Kittlové nelze Mrazilo – tálo jakožto literárně stylizovaný text „číst jako

historicky věrný obraz života Jiřího Weila, ale jako bezpochyby autorský, tedy i subjektivně zabarvený pohled na jeden lidský osud ve víru dějin“ (s. 143). Doplněním tohoto „subjektivně zabarveného pohledu“ o tři návraty k důležitým a formujícím obdobím Weilova života a jejich usouvztažněním s jeho slovesnými díly ale vzniká cenný celek, který zatím dostatečně supluje chybějící Weilovu monografii.

Píše Michael Špirit, 25. 3. 2015

Pět monografií **Přemysla Blažička** (1932–2002) vznikalo ve dvacátém století od konce padesátých let do počátku let devadesátých, tiskem vyšly v letech 1991–1995 a nakonec byly sceleny do **Knih o poezii** (2011, studie o V. Holanovi a K. Tomanovi) a **Knih o epice** (2014, práce o románech J. Holečka, J. Haška a J. Škvoreckého). První verzi textu každé z nich psal Blažiček do různých druhů linkovaných sešitů formátu A4. Nevíme, zda ještě před nimi třeba neexistovala pracovní znění, která pak autor likvidoval. V přední i zadní předsádce jednotlivých sešitů se zachoval proměnlivý počet separátních listů nebo menších papírů s rukopisnými poznámkami či skicami určitých pasáží a poznámkami rozličného rozsahu jsou popsány také předsádky. Protože se tyto náčrty týkají jen některých částí Blažičkova textu a protože rukopis každé z monografií autor zhusta opravoval – psal ob řádek a jen na pravou stránku, takže na opravy a doplňky ponechával stejně prostoru jako na prvotní textaci, a často ho také využíval –, lze usuzovat, že v sešitech je opravdu zapsána první úplná verze té které práce.

Z podoby rukopisu vyplývá, že až na několik pasáží vznikaly texty monografií chronologicky, a že tedy Blažiček musel mít přesnou představu o celku svého pojednání už ve chvíli, kdy k psaní usedal. Vzhledem k hutnému způsobu výkladu, v němž na sebe jednotlivé partikule logicky navazují, a vzhledem k nenápadné, ale o to pevněji působící kompozici každé z knih to konstatujeme jako jev, který pokládáme za vzácný. Autor svůj rukopis navíc průběžně datoval a pootočil tak odborný literárněvědný text směrem k deníkovému zápisu. Ale jen „pootočil“. Časové údaje se jistě nevážou ke každému písařskému vstupu, na to jich je poměrně málo a představu desítek stran psaných na jeden zátaž vylučujeme. Datace zpravidla rámuje vnitřní soudržné celky monografií, jako jsou kapitoly nebo pasáže členěné v textu grafickými předěly. Deník, pokud není fingován, ovšem není předpokladatelný a postupuje s žitím svého původce. Blažičkův rukopis je oproti tomu dán plánem, který existoval od začátku a kterého se jeho autor v průběhu psaní držel.

Práci o románovém cyklu Josefa Holečka nadepsal Blažiček původně titulem Naivita Holečkových Našich s podnázvem K problematice epičnosti. Na textu začal pracovat po dokončení spisu o poezii Karla Tomana, uzavřeného v první verzi v srpnu 1978 a redigovaného během následujícího roku. Ve třech sešitech, v nichž je pojednání o Našich napsáno, nacházíme 14 datací, 11 z nich značí započetí textu, zbylé časově určují dopsání určité pasáže. Předpokládáme, že intervaly, které mezi jednotlivými údaji vyvstávají, vyplňovaly v nějakém poměru studium, příprava a samotné psaní. Při tomto vědomí nechť mluví prostě časové a číselné údaje: Práce vznikala mezi 27. 10. 1979 a 23. 11. 1981. Datace „1981“, již je v prvním tištěném vydání (1992) opatřena Předmluva, se vztahuje na dokončení celého spisu; úvod byl v identickém znění, ale bez názvu Předmluva, započat právě v říjnu 1979. Titul knihy změnil autor nejpozději o druhém svátku vánočním 1980, kdy začal druhý sešit rukopisu, který už nese definitivní název Epičnost a naivita Holečkových Našich. Text narůstal docela rovnoměrně: z prvních čtyř částí o přibližně stejném rozsahu (23–24 normostrany) vznikla nejrychleji, za tři a půl měsíce, kapitola Celek; nejdéle, přes půl roku, se psala kapitola Postavy; pátá, nejdelší část nazvaná Naivita a epičnost (34 NS) se rodila pět a půl měsíce.

Uvědomíme-li si obecně dobové a kulturní souvislosti přelomu sedmdesátých a osmdesátých let a připočteme-li k tomu skutečnost, že Blažiček psal studii proto, aby se o předmětné věci sám něco dozvěděl, aniž jeho práce měla být bezprostředně publikována, a tedy nějak rezonovala, stěží si představíme opravdovější, žádnou jinou potřebou krytý zájem o záhady uměleckého díla, než je tento. Vynikne to tím spíš, podíváme-li se na starosti tehdejší literární vědy zračící se už v názvech: Zrození české marxistické kritiky, Blížkost straně znamená blízkost pravdě, Zájem o kulturní minulost a jeho společenská motivace, Humanismus dnes, Zápas o současnost pokračuje; časopis Česká literatura, jehož vydavatelem byl Blažičkův zaměstnavatel, Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, stačil během doby, kdy vznikala práce o Našich, přinést dokonce tematické bloky kumulující desítky příspěvků: Realistické tradice v současné literatuře, 60. výročí založení KSČ, KSČ a literatura, Klement Gottwald a socialistická kultura.

Vzdálenost Blažíčkova zájmu by se nemohla zdát od dobového dění nekonečnější – kdyby existovala jen institucionální literární věda. Když ale vezmeme v potaz třeba Lopatkovu práci z let 1979–1980 *Radiojournal* v ko(s)mickém věku, Jirousovu esej *Horský hoteliér Havel* z dubna 1980 nebo úvahu Bedřicha Fučíka o Ladislavu Dvořákovi *Úsměvný outsider/Outsider* se směje z prosince 1980, soudíme, že jde o intelektuální výkony srovnatelné s takovými situacemi z Holečkova eposu, nad nimiž formuloval Blažíček závěry přesahující znamenání jednoho literárního díla: „Veřejnost nějakého počínání nezáleží především na tom, zda je konána před zraky druhých, ale na tom, zda se dotýká zájmu druhých, přítomných či nepřítomných. [...] Chtít vést snadný život znamená nevidět lidský život, jaký je. Přijmout tvrdý úděl znamená, že ta skutečnost, která mne v mé zaslepenosti neustále zaskakovala a ohrožovala, mně v mém porozumění naopak dává pevnou půdu pod nohama.“

V týchž dnech, kdy Blažíček studii o Holečkových *Našich* dokončoval, si Jan Zábrana zapsal do deníku: „V Československu se dnes většina lidí tváří, jako když dospěla k nezvratnému přesvědčení, že svoboda je nad jejich poměry.“ Prostor, který Blažíček svými pracemi o Tomanovi, Holečkovi a Haškovi ze sedmdesátých a osmdesátých let vytvořil, lze snad k Zábranovu trefnému pozorování vnímat jako stejně výmluvný kontrapunkt.

Psáno u příležitosti zítřejšího setkání nad dokončeným souborným vydáním prací Přemysla Blažíčka, dne 26. března 2015 v 17.30 hod. v knihkupectví Ostrov, Ostrovní 17, Praha 1.

Píše Michal Topor, 1. 4. 2015

Sborník Uzel na kapesníku. Vzpomínka a narativní konstrukce dějin (FF UK 2014, 25. sv. řady Varia) shrnuje texty, jež vznikly rozvinutím příspěvků ze setkání uspořádaného v srpnu 2011 Spolkem studentů historie na FF UK v rámci Letní školy interdisciplinárních přístupů. Editoři M. Poliaková a J. Raška (jako třetí je pod svazkem podepsán ještě V. Smyčka) si v závěrečném dovětku pochvalují „živou diskusi“, již se aktérům konference podařilo udržet (s. 170). Výsledná „kolektivní monografie“, věnovaná problematice vztahů mezi pojmy paměti, vzpomínky a vyprávění, resp. dějin/dějepisectví, však diskusní charakter postrádá. Ve výkladech spojených leda nastoleným tématem a obligátní magií úvodního slova V. Smyčky toliko uplývá. Autoři spočívají v limitech svých perspektiv orientovaných specifickými badatelskými zájmy a postupně formulují či demonstrují jednotlivé problémy, zkoušejí zpřehlednit pojmosloví nebo upozorňují na jeho potenciál (např. Jan Randák pojednal způsoby implementace husitských „revolučních tradic“ v krajinách budovatelských Čech, Václav Petrbock v několika krátkých zastaveních představil beletristické reflexe poválečného vyhnání/transferu českých Němců).

Jednou ze styčných „hvězd“ knihy je Walter Benjamin. Alena Tesková (Jiří Růžička ji v děkované poznámce v úvodu své stati uhranutě označil za „naši největší odborníci na Waltera Benjamina“, s. 59) nechala Benjamina vystoupit v příspěvku, přehrávajícím filozofická rezidua myšlení pojmů času, paměti a vzpomínky, teprve v závěru prostřednictvím četby jeho Dějinně-filozofických tezí. Jiří Růžička interpretaci téhož textu zasvětil druhou část studie, věnované jinak Lukácsovu a Benjaminovu pojetí dějin a dějinnosti ve srovnání s jinými koncepty historického materialismu. Ani jeden z vykladačů však bohužel nevykročil z hájemství „tezí“ do širé oblasti Benjaminových konkrétních zkoumání minulosti. Pokus o řešení důležitých záhad (jak je možné, aby „historický obraz“ prokmitl ve „vzpomínce“, a jak se má Benjaminovo dějepisectví k předchozím a paralelním podobám historiografie) je tak veden pouze v úzkém rámci a bez zřetele k Benjaminově archivářské pili a jejím vzrušujícím emanacím. Benjaminův „melancholický“ kriticismus, spínající přítomnost s minulostí, je tak v Růžičkově textu postaven do prosté opozice vůči „pozitivismu“ a „empirismu“. Těžko lze také přijmout tvrzení, že „empiricky zjiřitelná fakta jsou vždy *konstrukcemi* vítězů (v tom smyslu, že vítězové vždy tvoří *zápisy* o událostech)“ (s. 73), stejně jako dojem Pavla Barši označující Foucaultovu genealogii – pátrání po „relacích“ a „praktikách“ v „prostředí řídkých faktů“ – za dovršení pozitivismu (s. 42).

Svůdnou radikalitu nelze upřít pojednání Jakuba Češky. Jeho podání „literatury“ jako mocnosti formující a inscenující smysl napříč vesmírem písemných a patrně i jiných projevů lze ale číst také jako příliš snadnou rezignaci na tázání po poměru a napětích mezi jazykem, imaginací a tím, co minulo a existuje pro nás jen ve stopách, fragmentech. Krom toho není zřejmé, proč je třeba znaky ze sfér formy a ideologie, mezi nimiž se Češka pohybuje, městnat právě do pojmu „literatury“. Stejně tak je otázka, zda lze polemiku s nároky „autentičnosti“, „životnosti“, „reálnosti“ apod. jednoduše odložit s tím, že tyto hodnoty jsou produkty „taktik iluzivnosti“ (s. 56). Autor by jistě nic nenamítal proti aplikaci této perspektivy na svůj text: není i ten jen inscenací autorovy a-iluzivní pozice?

Píše Luboš Merhaut, 8. 4. 2015

Humor v obrazech dodává výtvarnému umění výrazný aspekt literárnosti. Jde o téma, které z hlediska uměleckohistorického představuje rozsáhlý prostor dosud u nás ne příliš prozkoumaný (a pokud jde o kruciólní nosič, humoristické časopisy v širším slova smyslu, i z hlediska literárněhistorického). „Intenzivní, byť nedostatečně zmapovaná a interpretovaná přítomnost humoru a satiry se ukazovala vždy, když se probírala tvorba v oborech kresby a grafiky, patřících rovněž dlouho k popelkám výzkumu a prezentace výtvarného umění,“ konstatoval **Roman Prah** v úvodu monografie **Karikatura a její příbuzní. Obrazový humor v českém prostředí 19. století**, do níž přispěli rovněž **Radim Vondráček** a **Martin Sekera**. Knihu v zdařilé grafické úpravě **Martina Pivrnce** „vydaly Arbor vitae v Řevnicích a Západočeská galerie v Plzni 2014 u příležitosti stejnojmenné výstavy (s podtitulem Kreslíři a společnost v Čechách 19. století) konané v Západočeské galerii v Plzni, ve výstavní síni ,13‘, ve dnech 8. 10. 2014 až 18. 1. 2015“. Publikace s bohatstvím obrazů (více než 350 reprodukcí) přesahuje žánr katalogu a funguje i samostatně, ostatně jako většina „výstavní“ produkce nakladatelství Arbor vitae.

Autor koncepce knihy a také její nejrozsáhlejší části Roman Prah vymezil téma a základní pojmy ve značné šíři. Pod titulem „karikatura a její příbuzní“ se skrývá „mnohotvárný fenomén“, jehož hlavním médiem byl ve sledovaném období humoristický časopis. Vedle karikatury (jako záměrně deformovaného obrazu tváře, postavy atd.) s tradičně shledávaným komickým, kritickým nebo satirickým určením a působením zahrnuje grotesku, alegorii, hádanku, anekdotu, parafrázi a parodii, ironii atd. V jedenácti kapitolách Prah sleduje historické formy a proměny kresleného humoru a satiry chronologicky od konce 18. století do začátku století minulého. Přitom se přínosně a ve vzájemných souvislostech pohybuje v několika rovinách: obecně humoristické, výtvarné (prostřednictvím uměleckých osobností, výtvarných uskupení či institucí), časopisecké a kontextové (hlavně s ohledem na česko-německé vztahy). „Obrazový humor se uplatnil jako důležitá součást širšího diskursu moderní vizuální kultury. Stával se však zvláště citlivou záležitostí, pokud se dotýkal tradiční autority vysokého umění. Nová doba totiž takřikajíc uzákoňovala pojem krásného umění, mimo jiné tím, že muzea umění vydávala za chrámy svého druhu. Proto se obrazový humor, byť čerpal ze vznešených uměleckých vzorů minulosti a na ně odkazoval, častokrát tvrdě střetal s idealismem oficiální scény a s její ambicí na pěstování vysoké kultury“ (s. 10).

Prah zmiňuje i „problém s přesnější identifikací smyslu jednotlivého díla z této oblasti tvorby a produkce. Čemu se naši předkové smáli, někdy dobře chápeme. Jindy zase není jednoduché ani zjistit záměr autora, ani rozpoznat způsob přijetí adresáty“ (s. 10). Naštěstí, dodejme, se nesnaží dospět k nedosažitelnému cíli v určení autorské intence, resp. popisování, jak ve své době diváci a čtenáři kresby vnímali, nýbrž sleduje především kontextové vztahy a nápovědi. S vědomím, že jde o současný průzkum a výklad rozměrného a různorodého předmětu, vychází především z tvarů, charakteristik kresby atp., z výtvarného zřetele s přesahy mezioborovými; vyhýbá se tak časté historiografické redukci karikatury na doklad určitých společensko-politických dějů. Významový rozptyl fenoménu karikatury je dán materiálem, jde vlastně obecně o umělecké dílo humorného charakteru, v některých projevech jevy typické a ojedinělé splývají. Na vratké půdě se Prah ocitl ve snaze zahrnout fenomén modernismu, i školsky zjednodušený na „dění na české kulturní scéně navozené Manifestem české moderny z roku 1895“ (s. 125; dotčený text, žánrově manifest, byl ovšem nadepsán „Česká moderna“). Jako diskutabilní se může jevit zařazení kreseb Karla Hlaváčka, jenž o karikatuře psal (a je náležitě citován), nicméně jeho kresby se tomuto určení vzpírají, byť pojaty s důrazem na princip fantazijní – alegorický (navíc nebyl autorem sbírky *Prostibolo duše*, jejíž „ilustrace“ je reprodukována na s. 133, napsal ji Arnošt Procházka). Zmíněný rozostřující posun by mohl osvětlit rozdíl mezi označeními „vlastní karikatura“ a „autoportrét“ (jež by Hlaváček nepochybně slyšel a užil raději). Takové rozlišení se podařilo postihnout v příbuzné publikaci *Orbis pictus* Františka Kupky, vydané týmiž nakladateli při příležitosti předchozí plzeňské výstavy (30. 5. – 7. 9. 2014), jak naznačuje podtitul *Mezi symbolismem a reportáží* (ed. a koncept Markéta Theinhardtová a Pierre Brullé).

Knih **Karikatura** a její příbuzní nabízí inspirativní spoje, rozšiřující informace (vedle výběrové bibliografie a rejstříků též Seznam kreslířů a grafiků a Seznam ilustrovaných časopisů humoru a satiry, který však může i mást, neboť nezaznamenává značnou proměnlivost podtitulů) a užitečné výklady. Jejich společným jmenovatelem je humor různého typu a provedení, zejména specifické projevy výtvarné nadsázky často významově dotvořené textem. Z literárněhistorického pohledu je zásadní vazba na téma humoristického časopisectví – ilustrovaných periodik jako jedinečného prostředí nejen pro karikatury v širším smyslu jakožto výtvarné práce, ale i pro realizaci vztahů obrazu a slova a hledání jejich působivé součinnosti. V tomto ohledu je pozoruhodný s jistotou podaný přehled Radima Vondráčka Tematický repertoár české karikatury 19. století (12. kapitola). – P. S. Změnu situace lze v hrubých (ve smyslu i brizantně fyzickém) rysech nahlédnout srovnáním s obsahem a tématy „speciálu“ týdeníku Reflex (1/2015, Nebezpečná sranda)...

Píše Michal Kosák, 15. 4. 2015

Dva tituly **České knihnice** z minulého roku spojuje název **Básně: svazek poezie Konstantina Biebla**, jež uspořádal Jiří Holý, a knihu pěti sbírek **Antonína Sovy**, kterou připravil Václav Vaněk (oba Brno, Host 2014). Stavíme zde tyto počiny vedle sebe, byť má přirozeně každý svou samostatnou problematiku (např. otázky uspořádání, výběru a podoby dosavadních edic – u obou dnes ne úplně uspokojivých). Obě edice zde konfrontujeme pouze z hlediska způsobu volby výchozího textu a se zřetelem k podobě komentáře či přesněji k formě podání historie textu.

Kniha Bieblových básní sestává ze sbírek *Věrný hlas*, *Zlom*, *Zloděj z Bagdadu*, *Zlatými řetězy*, *S lodí jež dováží čaj a kávu*, *Nový Ikaros*, *Nebe peklo ráj* a *Zrcadlo noci*. Z básnickových knih zůstala tak stranou mj. prvotina psaná společně s A. Rážem, která částečně přešla do pozdějších autorových sbírek, a poslední sbírka *Bez obav „poznámenaná“* podle Holého „schematismem“. Za výchozí texty zvolil Jiří Holý poslední samostatná zveřejnění sbírek, tedy ta vydání, která předcházela souborné edici v Díle Konstantina Biebla, jehož první svazek (1951) připravil sám autor. Holý se tak nepřiklonil ani k prvním otiskům jako Zdeněk Pešat (1979), ani ke znění poslední ruky jako Vladimír Justl (1985), svou volbu postavil zaprvé na kritice nesystematičnosti předchozích řešení a zadruhé na odmítnutí vydání poslední ruky, jež bylo, jak uvádí, zasaženo cenzurou a autocenzurou. Dospěl tak k řešení, které se jeví – z hlediska toho, jak chce Holý Bieblův poezii čtenáři prezentovat – jako edičně výhodné, systematické a zdůvodněné.

Jinak u Antonína Sovy. Jeho poezie je představena sbírkami *Z mého kraje*, *Zlomená duše*, *Vybouřené smutky*, *Ještě jednou se vrátíme* a *Lyrika lásky a života*, tedy výběrem z básnickových knih z let devadesátých a z přelomu století. Toto období zvolil editor jak z důvodů vlastních Sovově poezii (cituje M. Červenku a nazývá s ním tyto roky „rozhodujícími lety“), tak pro význam tohoto úseku v celé české poezii. Jako výchozí text stanovil Václav Vaněk vydání poslední ruky, tj. *aventinské Dílo Antonína Sovy (1922–1930)*. Tato volba, podložená sice hezkou vzpomínkou Otakara Štorcha-Mariena na spolupráci nakladatele a básníka, je ovšem v nesouladu s tím, jak chce, alespoň podle Komentáře, editor básníka podat. Adekvátní postup k prvotní editorově argumentaci (s. 553–554) by, domnívám se, byl v zásadě analogický k metodě J. Holého či třeba, abychom zůstali u devadesátých let, k edici *Básní z konce století Jiřího Karáska ze Lvovic (1995)*. Takto se předkládá Sova let 1893–1907 ve značně přepracovaném znění pozdějšího data.

Za normálních okolností by tuto volbu výchozího textu podpíral kritický aparát, který by současně zachycenými variantami alespoň částečně kompenzoval důsledky editorova rozhodnutí. Bohužel Václav Vaněk – na rozdíl od Jiřího Holého, který v komentáři celkem detailně zaznamenává a výběrově i interpretuje odlišnosti mezi rukopisnými, časopiseckými a knižními verzemi – ve své *Ediční poznámce* sděluje, že „v [...] edici pochopitelně nelze obsáhnout všechny textové změny“ (s. 581). Proč „pochopitelně“, ptáme se. A proč nejsou nakonec zaznamenány až na drobný příklad změny vůbec žádné? (Z jakého důvodu se místo toho editor rozhodl pro podobu komentáře výběrově pojednávajícího historii přijetí Sovových sbírek, který nejvíce připomíná tradiční doslov?) Jak pak nakonec věřit, že se jedná o edici „kritickou“ (s. 287), když v aparátu není jediná zpráva o rukopisech, u časopiseckých otisků je k dispozici pouze stručný přehled periodik, kde Sova „podstatněji publikoval“, a změny jsou pak charakterizovány konstatováním „rozdíly mezi časopiseckými a knižními otisky jsou někdy podstatnější“ (s. 581)?

Česká knihnice dospěla už před lety k rozvolnění instrukcí pro ediční přípravu a každý titul by tak mohl být editován s ohledem na svá specifika. Toto uvolnění však současně u této řady vede k oslabení standardu. Neměla by proto být tato edice spíše než jen skrumáží různě vydařených edičních výkonů důsledně redakčně vedenou řadou, kde jsou stanoveny základní parametry a vydavatelé je mohou pouze za jasně definovaných okolností – a nejlépe jen k lepšímu – měnit?

Píše Jiří Flaišman, 22. 4. 2015

Nejen současná česká literatura, ale i texty našeho moderního písemnictví vzniklé v průběhu 19. a 20. století, se – vydávány přirozeně hlavně knižně – přesouvají do digitálního prostředí. Přestože jde o jev trvajících u nás (v oblasti zpřístupňování staré, starší a novočeské literatury) již přibližně dvě desetiletí a vznikla řada pozoruhodných edičních projektů jak databázového typu, tak dílčích edic, v kontrastu s možnostmi dynamicky se rozvíjejících digitálních technologií chybí – až na drobné výjimky – soustavnější a hlubší reflexe metodologických otázek k problematice textově kritické práce a edičních technik.

Situace v této oblasti je v západní Evropě a za Atlantikem v porovnání s naším stavem zcela jistě lepší, jak ovšem zdůrazňují autoři nové kolektivní publikace **Digitální kritické edice (Digital Critical Editions)**, eds. Daniel Apollon, Claire Bélisleová, Philippe Régnier) v úvodním slově, tak například i „moderní digitální technologie pro kódování textů jsou pro většinu badatelů působících na poli filologie a textové kritiky stále záhadnou černou skřínkou“. Právě jejich objemná publikace, vydaná v edici Aktuality z Digital Humanities (Urbana – Chicago – Springfield: University of Illinois Press 2014), chce tuto situaci změnit. Na knize pracovala přibližně desítkou badatelů pod záštitou pracovišť zejména z norského Bergenu a francouzského Lyonu.

Publikace je rozvržena do tří částí (celkově knihu tvoří devět samostatných kapitol), věnujících se v logické následnosti třem oblastem spojeným s aplikací digitálních technologií. V prvním bloku textů je pozornost zaměřena na historický kontext oboru a na resumé výzev, se kterými se editoři i uživatelé setkávají při zapojení digitálních médií v oblasti vydávání kritických edic. Druhá část shrnuje technické, často speciálně programátorské problémy při elektronickém zpracování textů. A závěrečný blok představuje otázky vyplývající z důsledků aplikace moderních technologií pro organizační, institucionální statut digitálních edic.

O ambici podat ucelený pohled v jedné publikaci svědčí jak vymezení cílové skupiny, do které podle autorů patří jak editoři a badatelé, tak i čtenáři, programátoři, nakladatelé, ale třeba i knihovny či výzkumné instituce, ale také rozvržení vlastních příspěvků, které se pokoušejí zmapovat a zpřehlednit danou oblast od počátků moderní textologie, tedy od tzv. lachmannovské textově kritické revoluce po dnešní věk revoluce digitální. Hlavní pozornost je přitom kladena na sledování možností spojených s rozvojem internetu, respektive na posun od veřejné sítě vnímané jako úložiště dat k výrazné tendenci tohoto prostředí k formování nových edičních koncepcí, jež jsou zásadně ovlivňované komunikací mezi samotnými uživateli. Vedle bezesporných deviz digitálních edic se na řadě míst knihy setkáme s náznaky potíží, jako například přesycení čtenáře publikováním textů in extenso (např. všechny dostupné verze). Sympaticky působí i fakt, že se autoři opakovaně staví do pozice obránců tradičních textově kritických postupů (jako je např. rekonstrukce textu, emendace porušených míst apod.).

V prvních čtyřech kapitolách se nejprve O. E. Haugen a D. Apollon zabývají historickým vývojem disciplíny de facto od Gutenberga, přes 19. století (studium biblických textů) až po první využití výpočetní techniky při zpracování textů, resp. do tzv. bodu digitálního obratu. P. Régnier poskytuje hlavní rozvržení problematiky digitálních kritických edic zvláště s akcentem na proměny disciplíny z hlediska obecnějšího kulturního a sociálního vývoje. Za zásadní je nutné označit kapitolu D. Apollona a C. Bélisleové rekapitulující na pozadí tradičních knižních kritických vydání možnosti poskytované elektronickými edicemi (zejm. v oblasti aparátové), a to s poukazy k jednotlivým konkrétním projektům. Tatáž autorka spolu s T. Hillesundem pojednává v další z kapitol proměny aktu čtení v digitálním prostředí. Druhá část publikace (C. Huitfeldt, A. Pichler a T. M. Bruvik) ve dvou kapitolách probírá speciální problematiku kódování textu a značkovacích jazyků, poskytuje elementární úvodní informace, na příkladech demonstruje tagování textu, naznačuje vazby na možnosti prezentace textů. Sedmá kapitola otevírající závěrečnou část Digitálních kritických edic (autorem je O. E. Haugen) směřuje již k praktickému rozvržení a koncipování digitální edice, podobně jako kapitola následující (S. Mombertová), která řeší otázky spojené s propojením materiálů heterogenní povahy (různá stádia textu, obraz atd.) v kritické edici. Zmiňovaný

P. Régnier se v poslední kapitole zabývá dopady využití digitálních technologií v ekonomické (i ekologické) perspektivě vydavatelského průmyslu, specifikuje nové role výzkumných organizací i nakladatelů atd. – Za nadmíru užitečný lze bezesporu označit i závěrečný třicetistránkový strukturovaný soupis odborné literatury, on-line zdrojů, softwarových nástrojů a organizací věnujících se výzkumu či podpoře digitálních technologií.

Závěrem lze konstatovat: kniha Digitální kritické edice jak svým záběrem, tak i členěním a v neposlední řadě i přístupností, s níž jsou jednotlivá témata podána, představuje ideální vstup do dané problematiky (český čtenář vychovaný v naší ediční tradici jako bonus navíc dostane možnost dílčích pohledů do pojmových aparátů a zvláštností jednotlivých škol). Není ovšem možné říci, že by bylo vhodné ji pro naše prostředí převést do češtiny (byť by se mohlo jednat o překlad komentovaný), spíše je výbornou inspirací pro vznik podobně nastavené příručky zohledňující vývoj domácí moderní textologie a specifika vydavatelské praxe, která by cílila na naši širší odbornou veřejnost.

Napsal Richard Weiner, 29. 4. 2015

Před sto lety se v měsíčníku *Květy* poprvé objevila první část románu **F. X. Šaldy**, který v roce 1916 vyšel ve dvou svazcích s názvem **Loutky i dělníci boží** knižně. Nová edice tohoto jediného Šaldova románu je připravována k vydání v rámci dosud nedokončeného Souboru díla F. X. Šaldy. Jedním z prvních recenzentů, kteří posoudili Šaldův román, byl v *Lidových novinách* v pravidelném přehledu *Z knihkupectví, divadel a divadel* **Richard Weiner** (roč. 24, 1916, č. 338, 7. 12., s. 1–2, sig. rd.). Weiner navázal na svou krátkou anonci románu v ranním vydání LN z 29. 11. 1916, s. 2, kde k Šaldově knize mj. napsal: „Není pochybnosti, že dílo osobnosti tak významné, jako je Šalda, vzbudí rozruch, jenž patrně by byl zjevný v revuálních úvahách, kdyby revu nebylo dnes tak po málu. Ale i tak bude Šaldova milostného románu hojně všímáno.“ Weinerův kritický ohlas byl přetištěn editorkou Zinou Trochovou ve výboru z autorovy publicistiky *O umění a lidech. Spisy R. W.*, sv. 4 (Praha, Torst 2002), s. 250–254 – odtud text přejímáme.

jf

O Šaldově románové skladbě *Loutky i dělníci boží* napsali jsme zde naposledy několik slov. Nyní, přečteš román do konce, domníváme se, že třeba přičiniti několik vět orientujících o povaze tohoto díla. Kdokoliv jen poněkud sledoval Šaldovu působnost kritickou, všiml si jeho mnohonásobně formulovaných požadavků, které kladl na básnický život i na básnické dílo, kdokoliv zná jeho názory o tvorbě umělecké a o tom, čím a jakže se *vpravdě žije* život jedincův i národní, pozná na první pohled, že ve veliké této románové skladbě nejde o nic menšího než o umělecké, o básnické zkonkretizování Šaldovy filozofie umělecké a životní, a to způsobem, který nedovoluje již couvnouti. Tedy jakési „poslední slovo“, čímž má býti řečeno tolik, že to je slovo neodčinitelné a neodvolatelné. *Loutky i dělníci boží* jsou pro Šaldu knihou nejosobnější, osobnější než cokoliv z toho, co napsal, byť za všim stál celou svou bytostí: neboť tentokráte hodlal se vypořádati se svým problémem básnickým činem.

Ku své románové básni přičinil Šalda několik „teoretických poznámek“, které svým tónem namnoze polemickým (někdy i tónem invektivy) jsou v této spojitosti vzácným, ne-li jedinečným úkazem literárním. Za daných poměrů však nepřekvapují: bojovná Šaldova osobnost nese jistě těžce, že se jí nyní nedostává veřejného fóra vlastního, i používá příležitosti této knihy, aby řekl, nejen co zdá se mu vhodným jako případná a preventivní obrana proti kritice, nýbrž aby také pronesl se o ledačem, co nikterak nesouvisí s osudem této knihy, čím však mocně planul po dobu svého snad nedobrovolného mlčení. – Sotva se mýlíme v domněnce, že kritika nenechá bez povšimnutí právě tyto závěrečné poznámky a že bude na ně, a zvláště na ně, silně reagovati. Poněvadž z toho pak nemůže pojití nic jiného než nová polemika – tentokrát o kritikách –, klade se otázka, nebylo-li by bývalo lépe pro Šaldovu knihu, kdyby byl její autor vůbec potlačil svůj epilog, což mohl učiniti tím snáze, že – jak sám prohlašuje – i on vroucně hájí, že umělecké dílo jen proto jím jest, že *mluví přímo* ze sebe, svou jedinečnou *zvláštní* obrazovou řečí, již nemůže nahraditi nijaký jazyk jiný.

Leč poznámky zde jsou, *chtějí*, aby jich bylo dbáno, i nelze jich přejíti mlčky. Šalda výslovně protestuje proti tomu, aby na řeči, úvahy, soudy a reflexe jeho postav románových bylo hleděno jako na *jeho* řeči, názory a programy. *Jeho* dílem je, praví, nerozlučný, nedílný celek charakterů, dějů, osudů a cílem jeho stvořiti nový *organism* básnický k podobě organismu životního. Zvláště pak ohražuje se proti domněnce, jako by hlásal škodlivost nebo zavržitelnost technického podnikání nebo jako by ústy Ješutovými (jedné z románových postav) mluvil proti historismu vůbec atd. – Básník zato předpokládá, že i prostý čtenář pozná, že román jeho jest románem *historickým*, jenž se děje před deseti léty, v době, do níž spadá vrchol mužného mládí básnickovy generace, generace v *nejširším* kulturně lidském smyslu. – Zaznamenáváme poznámky autorovy až potud, poněvadž až sem skutečně mohou posloužiti ku správnějšímu pojetí románu čtenářem, jenž by bez tohoto poučení snadno mohl býti omýlen románem samotným. Ostatní poznámky nemají však tohoto významu, a proto jich pomijíme. Šaldův román je

románem *ideovým*, a sice ideovým bez oněch restrinkcí, kterými tento pojem je vybaven v autorových poznámkách pro tento případ. Jest ideový v tom smyslu, že předvádí střetnutí různých idejí (ovládajících snad básníkovu generaci, a v tom jest jeho historičnost) a zkouší básničky jejich sílu a, řekl bych, jejich *bohulibost*. I neujde ani čtenáři nejprostšímu, že idea Kašpara Lamberka, předjatá v románě, a k níž dospěje (ne bez nepřímého vlivu Kašparova) jeho synovec, inženýr a skladatel Frank Lamberk, jest onou ideou, které dává básník přednost, jeho zalíbenou ideou, tj. myšlenou, jejíž provedení znamená život v Bohu, život jako tvorbu, život hodný žití, život „dělníka božího“. Deník zemřelého plukovníka Kašpara Lamberka, jenž zanechav vojenské kariéry, odejde na svůj rodný stateček, kde obděláváje půdu sroste s lidem, se zemí a stane se jich dobrodincem, deník ten, jehož četba *obrábí už docela hledajícího* Franka, jest totiž skutečně ohlasem Šaldových myšlenek, které hlásal právě v posledních létech, kdy, jak známo, mu bylo dokonce hloupě vytýkáno „koketování s klerikalismem“. Leč bylo by mylným domnívati se, že Šalda ukazuje *přímo na jistou myšlenku*, v jejímžto vyplnění jest záruka „života hodného žití“. Tím by se stala kniha Šaldova románem úzce tendenčním a mítí ji za cosi podobného bylo by nepochopením. Idea Šaldova jde za *nábožnou prací o životě*, abychom jej totiž vypracovali v útvar, za nějž lze nám odpovídati i před soudem „nitra našeho nitra“, jak zní oblíbené Šaldovo rčení. Tedy útvar, v němž bychom byli bezpečni ne před světem sice, ale před jeho náhodnostmi. Neboť jen náhodnost může ohrozit; a „život v Bohu“, toť právě něco, v čem není náhodností, v němž vše, co vplyne z vnějška, stává se řádem, skladem, zákonem. Takového života nedostává se ovšem nikomu darem, nýbrž třeba na něm pracovati, pracovati, pracovati. A v poznání, že nelze dojít ani stínu čehosi trvalého, jestliže promrháme i jen chvíli v lenošném prodlení svého nitra, v poznání tom jest jakýsi všelék životních strastí.

Tolik myslím chce říci Šaldův román. Ne snad že dělníkem božím je sám Frank Lamberk; jsou jimi i paní Evženie Hostašová, Šimonka Vintířová i – Michaela Lamberková. Stane se jím – snad! – Vít Ješuta. Ale loutkami božími jsou Karel Lamberk, a zvláště nezvratně básník Alexandr Pirkan, kdežto Kornélie jest jí jakýmsi tragickým osudem. Myšlenka Šaldova jest zajisté tak mohutná, že román, vybudovaný na ní, či chcete-li pro ni, nutně musí se zabývati opravdu „posledními věcmi“ člověka. Zabývá se jimi také naléhavě, vřele, a pokud o ideu jde, také přesvědčivě a mohutně. – Jiná otázka, pokud se zdařilo vnější odění, totiž stavba románu, a více, přesvědčí-li tento román, on že jest definitivním, vnitřně nutným a jedině možným útvarem toho, co hodlá vyjádřiti. K této otázce nelze už přisvědčiti tak bezvýhradně. I o tom však lze promluvit jen stručně: Především vadí mi, že oblast (a je široká), jíž se Šalda zabývá, neřeší svoje spory a rozpory vzájemným křížením osudů, nýbrž že se tak děje v pásech paralelních, spíše izolovaných než těsně spolu zřetězených a navzájem se pronikajících.

I povrchnímu čtenáři bude asi nápadno, že na scéně objevují se nejčastěji pouze dvě osoby současně, kdežto větší shluky lidí pouze na dvou třech místech, a to ještě jen jaksi ve smyslu dekorativním. Ale tato řídkost dějová jde hlouběji než k těmto vnějšnostem. Ve skutečnosti jsou zde vůbec jen jednotlivé dvojice, v nichž obě individua mají k sobě hlubší životní vztah, kdežto navzájem jsou si tyto dvojice celkem cizí. Vít Ješuta například není o nic méně epizodickou figurou tomuto románu než taková Naňa Pospíšilová, a osudy Pirkanovy s Michaelou jsou pouze souběžné s osudy Lamberkovými ve vzájemnosti s Kornélií a Šimonkou. Leč i v jednotlivých oněch dvojicích jsou jednotlivci příliš stroze pojati, než aby se mohli vychýliti působením svého partnera. Jsou sví, a styk s druhem je často jen verbalistní.

Šalda, patrně ve snaze o slohovou jednodušnost svého románového obrazu, dává mluvit svým figurám řečí kupodivu stejnou. Nekaracterizuje vůbec způsobem řeči (a někdy, například v případě sluhy Jana Bezzemka, jenž hovoří zcela tímž jazykem jako Lamberk a ostatní, hraničí tento způsob na grotesknost) a jen málokdy skutky: nýbrž většinou jen obšírnou a hlubokou a přímou analýzou. Tak stává se jeho obraz málo reliéfní i málo barevný. – Jde přitom, jak pravím, asi o úmysl, neboť při některých vedlejších figurách (Naňa Pospíšilová, lázeňský doktor a berlínský advokát) ukazuje Šalda karakterizační schopnost tak břitkou, že zabíhá až do karikatury.

Píše Michael Špirit, 6. 5. 2015

V době, kdy se za významnými osobnostmi literárního života nepíše skoro už ani nekrology, je možná výstřední vážít množství a kvalitu práce u příležitosti takového jubilea, jako je dosažení definitivního středního věku. V historii české literatury do poloviny dvacátého století bylo přitom ohlédnutí za přínosem té které osobnosti v momentu jejích abrahámovin poměrně běžné. Nemusíme hned vzpomínat knižních sborníků pořádaných na počest padesátin takových autorit jako F. X. Šalda, Arne Novák nebo Otokar Fischer, to by bylo příliš kruté. K nahlédnutí propadu dnešních kulturně civilizačních zvyklostí úplně postačí, když si uvědomíme, že bilance a zhodnocování odborné práce v přibližné polovině produktivního života patřilo ke standardům nejen zájmového či oborového, ale i denního tisku. Bylo by svůdné vykládat dnešní zarmucující stav jako projev jistého respektu ve smyslu: namísto uzavřeného díla je tu zatraceně živý jubilant, jehož práce přesahuje povědomí o hodnotách jak u konformní akademické sféry, tak u povrchní nebo senzacechtivé publicistiky. Ve skutečnosti budou příčiny dnešního deficitu zřejmě prozaičtější a souvisí asi se zaujetím jen vlastními problémy, s přepracovaností a apatií nebo s nesouhlasem, či přímo odporem, který není artikulován, nýbrž ztajen v nejspolehlivějším dusícím postoji, mlčení.

Dosavadní pětadvacetileté působení **Terezie Pokorné** na naší kulturní scéně nelze měřit obvyklými formálními činiteli, jako je počet publikací, citovanost autorčiných prací, pravidelná účast v médiích, počet prodaných výtisků apod. Činnost, o níž tu jde, je naopak vyznačována obtížně kvantifikovatelnými faktory, totiž soustavným a trpělivým úsilím koncepčním, redakčním, kritickým a organizačním. Od roku 1993 je Terezie Pokorná šéfredaktorkou časopisu pro literaturu a výtvarné umění Revolver Revue. Nejvýmluvnější vizitkou její práce je plynule a nekonjunkturálně se měnící podoba tohoto našeho nejlepšího kulturního periodika (včetně jeho Kritické Přílohy vydávané v letech 1995–2004 a knižní Edice RR čítající dnes více než 80 titulů), jež vyplývá z věrojatného zájmu redakce o témata a autory, kteří je jsou s to pojednat. Různé rysy časopisu například let 1994, 1999, 2004, 2010 a dnes přitom spojují konstanty, které si člověk těžko může vytknout programově. Předně je to životní postoj, který je skeptický vůči uměleckým nebo politickým ideologiím, stanovisko vycházející naopak z několika zdánlivě jednoduchých způsobilostí, jako je paměť, věrnost formujícím hodnotám, které prověřil vlastní kriticismus, a touha objevovat nové. K tomu patří jak smysl pro nejrůznější druhy humoru, tak opatrnost vůči většinově sdíleným náladám, zprostředkovaným názorům nebo kompromisům, které rovnou vycházejí jen z volby mezi větším a menším zlem a dopředu rezignují na sice nepohodlnou, ale napořád existující dobrou možnost.

Vysoká úroveň redakčního zpracování zadaných, upomínaných a nakonec získaných nebo vymožených materiálů vyplývá z takových stálých i proměnných veličin, a ty ztělesňuje nejlépe právě integrující osobnost Terezie Pokorné. Daní za tento dar je nutnost do jisté míry se pro všechnu tu práci odříkat vlastní divadelněkritické profese. Poslední čísla Revolver Revue s příspěvky o dokumentárním filmu Miroslava Janka, knize Evy Zábranové nebo nové dramaturgii Divadla Na zábradlí však naznačují, že by se formát důkladné, argumentované, k nejrůznějším složkám uměleckého díla pozorné recenze – formát, v němž je autorce zjevně nejlépe a v němž v současnosti neporovnatelně vyniká – mohl stát pravidelnou součástí kritického Couleuru Revolver Revue. Kromě jiných věcí to autorce k 10. 5. přejeme co nejupřímněji a připojujeme malou čítanku z jejích textů.

*

Není snad třeba dále dokládat, že takový text jako Čejkovo Na kůži se neumírá je pro prkna, která by měla znamenat svět, neodpustitelnou urážkou. Divadlo E. F. B. se ale přesto proti „Kůži“ nedokázalo vzbouřit, naopak ji několik sezón s úspěchem předvádělo, vydrželo i pár měsíců v nových poměrech, a navíc to vypadá, že herci ani nyní v inscenaci nevystupují s nějakým pocitem studu či viny, jak bychom očekávali, ale spíše s jistou dávkou chuti a zalíbení. V každém případě odvádějí dobrou práci v duchu Čejkovy předlohy.

Žádný nenápadný úklid zapáchajícího nebožtíka se tedy o derniéře nekonal. Kdyby tomu tak bylo, nikdy by nevznikly tyto řádky: kopat do mrtvol se přece nesluší. Jenže tahle mrtvola je až přespříliš živá a divák se s ní vůbec neloučí lehce – tleskal jako pominutý a říčel smíchy. O přestávce jedna mladička dívka za mými zády s nostalgií připomínala svým rozparádným rodičům, že hru už spolu navštívili potřetí, a s povzdechem dodala, jak by bylo krásné, kdyby to šlo vidět ji ještě několikrát.

Společnost má prý takové divadlo, jaké si zaslouží. Krize našeho divadla je patrně mnohem vážnější, než by se vůbec mohlo zdát.

Na divadlo se neumírá aneb Čemu se dnes v Čechách tleská (Respekt č. 18 z 11. 7. 1990)

Skutečnost, že si Sklep vybral právě tento Havlův raný kus, přitom zajisté nevychází jenom ze samoučelné potřeby parodovat dnešní chudokrevnou dramaturgii. Volba textu se organicky zrodila z vyhrané poetiky Sklepu, který nikdy nevynikal úctou k autoritám, a přitom zároveň patřil k „ctitelům“ všech oficiálních uměleckých slohů ovládajících naši zemi v nejrůznějších předlistopadových etapách. Dnes mu tedy nic nemohlo zabránit v tom, aby se zmocnil dramatu Život před sebou a aby se jím nechal inspirovat k vlastní verzi s názvem Mlýny.

Zapomenuté dílo vrchního velitele ozbrojených sil (Literární noviny č. 15 z 11. 4. 1991)

Jako by Fischerové nestačilo, že herci mohou zahrát situaci, již jim celkem obratně předepíše, jako by se nedokázala spokojit s tím, že výstup může mluvit sám za sebe, neúnavně nutí Čtece, aby slova a činy ostatních postav co chvíli vykládal a doslovoval. To by jistě samo o sobě nemuselo být na škodu věci, koneckonců nejde o princip v dramatické literatuře nový a ojedinělý – otázkou ovšem vždy je, proč a jak jej autor používá. U Fantomimy se zdá značně úmorný, neboť dosti nepokrytě slouží především k tomu, aby Fischerová co chvíli s neskrývaným okouzlením upozornila na vlastní duchaplnost, nápad nebo postřeh. A tak nebohý divák namísto toho, aby se díval, případně přitom svobodně cítil a myslel, povýtce jen s vypětím všech sil chytá smysl předvařených závěrů a všelijakých pravd, které se na něj z úst Čtece valí.

Milosrdí slitovnosti v příběhu dvou fantomů (Kritická Příloha RR č. 2 z června 1995)

Vysoká, štíhlá, na první pohled vlastně nepřiliš nápadná mladá žena Theodora Remundová odehraje roli Sáši v jakémsi nepřetržitém transu, její nepřírozená, nervní mimika, gesta i způsob mluvy, podtržený občas technickým zesílením hlasitosti, jsou na samé hranici snesitelnosti – znepokojující dojem čehosi skutečně „zvláštního, fantasmagorického“ ještě umocňují místa, kdy představitelka Sáši nedokáže či nechce zapřít příbuzenskou podobnost s jednou z našich největších žijících hereček. Tato Sáša je tak dalším přeludným a vysoce stylizovaným prvkem inscenace, avšak nejen to – i ona zároveň přesvědčivě ztělesňuje nejednoznačný, stěží definovatelný dramatický charakter, bytost velmi blízkou představě současných (emancipovaných?) žen: neustále balancuje mezi chladnou racionalitou a nevládnutelnou citovostí, jež hraničí s hysterií, mezi silou a slabostí, mezi poddajností a panovačností, ironií a sentimentem, naivitou a takřka cynickou skepsí, přičemž mužský svět tohoto Ivanova jí k tomu zavdává mnoho důvodů a poskytuje řadu příležitostí. S dlouhým pleteným copem vypadá v posledním dějství jako skutečně nevinná mladička nevěsta – to jí však nebrání v tom, aby ho jedním rychlým pohybem hlavy s profesionální obratností nečekaně nepoužila jako biče, jímž vztekle švihne Ivanova přes obličej.

„Jsem jako mátoha, nevěřím v nic...“ (Kritická Příloha RR č. 10 z března 1998)

Jde-li tu na jevišti vůbec o něco, pak především o víceméně setrvalou a bohužel velmi polopatistickou demonstraci ubohosti a hnusu: coby všudypřítomné memento se tu promenuje dementní trpaslík (idiot Karel, který – kdyby byl ironizován – jako by pro změnu vypadl z nějakého představení Pražské pětky), Vojcek má v jedné síťovce brambory a v druhé uhlí, a hlavně se tu co chvíli poměrně naturalisticky souloží, onanuje, chlastá, zvrací a močí („moč“ se

tu dokonce i konzumuje), na scéně defilují naří vojíni – a tak máme při tomto nevábém zážitku nakonec nejčastěji pocit, jako bychom sledovali nějakou prostoduchou televizní adaptaci Černých baronů, a nikoli legendární drama německého proklatce (z rádia se na jevišti ozývají i budovatelské pochody a povědomá rozhlasová znělka předlistopadové éry).

V takto pojatém spektaklu, kde vinu za Vojkův neveselý osud nese nejspíše všemožné šikanování v prezenční službě u čs. ozbrojených sil, se pak musí nutně jevit podezřele nejen sama hra-fragment, zasypaná kdesi pod hromadou režijní „invence“, ale sporná je i volba jinak úctyhodného Kunderova překladu – notuje-li zničehonic například Marie svému dítěti tklivě „Spi synečku z Nemanic! / Nikdo nepřidá ti nic“, je to, jako by do tohoto večera spadla z příslovečného Marsu.

Proč, jak a co (Kritická Příloha RR č. 17 z června 2000)

Prostota zástupců inscenačního týmu, do jehož rukou se symbol někdejšího českého undergroundu – The Plastic People of the Universe – tak ochotně vydal, je tentokrát svým způsobem monumentální a nemává na nás jen z vlastního jevištního díla, ale i z výroků poskytnutých médiím. Zvláště při vědomí, s jakou znalostí a inteligencí reflektuje českou rovinu hry anglický autor (Tom Stoppard), je zde namísto i stud. Režisér Národního divadla si kromě jiného bezelstně pochvaluje: „Taky jsem se díky zkoušení dostal k textům Magora Jirouse a Mejly Hlavsy a objevil je pro sebe: jinak bych na to neměl čas. Zjistil jsem, jak moc je máme zkreslené...“ a představitel hlavní „české“ role, Jana, David Prachař, který právě v roce Charty 77 dosáhl plnoletosti, horlivě vysvětluje, na co se ho nikdo neptá: „...když se to dělo ve skutečnosti, byl jsem kluk. Nám dětem se strašně líbilo, že Plastici zpívají sprostě, ale moc jsme nechápali, o čem jde. Teprve teď jsem se dozvěděl smysl všeho,“ dodává dnešní osmačtyřicátník.

Byl tam kdekdo (Revolver Revue č. 67 z června 2007)

Nejpřesvědčivěji nakonec vyznělo to, co na rozdíl od dramatických textů z Bondyho díla nejspíš přežije, co ale bylo v Boudě k jeho aktovkám přidáno jakoby nádavkem a ve svém jednoduchém provedení mohlo na první pohled vedle inscenačně tak či onak nazdobených hříček působit jako chudé příbuzenstvo. Radim Vašínska přišel coby Radim Vašínska na scénu, posadil se ke stolu a četl z Bondyho poezie. Jeho projev byl civilní, důstojný a poutavý, výběr básní, který sám pořídil, prozrazoval nepovrchní znalost a vhled. V závěrečné části večera pak z Bondyho prózy Leden na vsi deklamoval herec Milan Stehlík (v alternaci s básníkem I. M. Jirousem, kterého jsem neviděla). Interpretův silně patetický, ale věrohodný projev, místy až strhujícím způsobem prostředkující myšlenkově i stylově vyhrcovaný monolog nejen o úloze básníka v tomto světě, provázely jen živé bicí. Vše se odehrávalo v režii Jana Nebeského – ten stál opodál, pokuřoval, a když usoudil, že přišla vhodná chvíle, polil protagonistu kýblem vody.

Alternativy (Revolver Revue č. 68 ze září 2007)

Žádné slaměné smrtky, papírové škrabošky, „báby s nůšemi“, „medvědi na řetězech“ a jiné pseudofolkloristické reminiscence, které Topolova hra evokuje a které by v divákovi počátku třetího tisíciletí mohly v lepším případě vzbuzovat zájem o zvyky jeho předků, v horším a pravděpodobnějším pocitu trapnosti. Maska Nebožtíka (Smrtky) je v Disku jednoduchým způsobem stylizována do groteskně děsivého obrazu bezpohlavní, dobově neukotvené bytosti-přízraku: herec s vizáží přerostlého boubelatého dítěte a nevinným pohledem má jen mrtvolně bledou, napudrovanou tvář, kterou lemují ordinární, nedbale nasazená dámská nazrzlá paruka, oblečený je pouze do dlouhé bílé košile, z níž jakoby nepřipadně trčí nahé ruce a nohy. Masopustní průvod ho veze ve starém kočárku. Další maškary zůstávají víceméně „v civilu“, až na to, že jim scénografka Tereza Beranová nasazuje objemné masky, vyrobené z běžného arzenálu dnešního venkovského domu: všelijak upravené konvice, kbelíky a trychtýře namísto hlav (zvláště u některých nelze vyloučit inspiraci výtvarnými pracemi malíře a hudebníka Lubomíra Typlta), dotvořené zohýbanými příbory či igelitovými pytli, dokážou nenápadně venkovany obratem proměnit v směšná, častěji ale spíš hrozná monstra. Účinek zdařile podtrhují – je masopust, tedy

vrcholící zima a hra se z valné části odehrává v plenéru – různé laciné sportovní bundy všemožných barev a vzorů, důvěrně známý sezónní oděv řadového občana socialistické, ale i současné doby.

Žádný drátky nevedou ode mne nikam! (Revolver Revue č. 74 z března 2009)

Režijní přístup Martina Čičváka, který hru nyní nastudoval ve Stavovském divadle, překvapí, a to nečekaným způsobem – totiž nikoli razancí výkladu, kterou lze v dnešním divadle popravdě spíš očekávat, ale naopak čímsi, co bych označila za odvahu k interpretační zdrženlivosti. Ta ovšem nemá nic společného s bezradností ani s opatrností; v době, kdy se daří rychlým, efektním, a zhusta tudíž i zkratkovitým řešením, lze takovou zdrženlivost považovat dokonce za riskantní – ostatně nikoli náhodou shledali někteří masmediální střelci inscenaci „nudnou“ a „zdlouhavou“. Kdo ale netoužil po rychlojízdě a estrádním povyražení, mohl vidět inteligentní jevištní tvar, který dává nenápadně, nicméně artikulovaně zaznít mnoha vrstevnatým významům Shakespearova textu, a to prostředky nikoli konzervativními, nýbrž v dobrém slova smyslu poučenými tím druhem ryze současného divadla, jež si svou schopnost být up to date nepotřebuje dokazovat křiklavými výstřelky a samoúčelnými schválnostmi. Zároveň však hned dodejme i to, že z jiného úhlu pohledu nepředstavuje Čičvákova inscenace při všech svých kvalitách nic míň a nic víc než úroveň, která by měla být na scéně typu Národního divadla, usilující přesáhnout rozměr provinčního stánku, standardem.

Kupec benátský na úsvitu třetího tisíciletí (Revolver Revue č. 78 z března 2010)

Píše Michal Topor, 13. 5. 2015

Koncem loňského roku představilo nakladatelství Karolinum prvním svazkem ediční řadu nazvanou *Studia nových médií* (řídí ji Josef Šlerka). Knihy této edice – jak stojí na vnitřní straně přebalu – mají prostředkovat „aktuální kritickou reflexi proměny společnosti související s všudypřítomnou expanzí informačních technologií“. Jako pilotní počín byl českým čtenářům nabídnut překlad knihy italského literárního historika **Franca Morettiho** *Graphs, maps, trees: Abstract models for a literary history* (2007; it. *La letteratura vista da lontano*, 2005), jejímž základem byla trojice přednášek uskutečněná zjara 2002 na univerzitě v Berkeley. Součástí svazku **Grafy, mapy, stromy. Abstraktní modely literární historie** (přel. Olga Čaplyginová) jsou nadto dva doprovodné texty – komentář biologa Alberta Piazzzy (součást originálu) a doslov Josefa Šlerky. Piazza ve zkusmých korelacích s Morettiho nápady a v souladu s jeho touhou po navázání dialogu s exaktními obory načrtává základy pojmosloví molekulární biologie. Šlerka užitečně upozorňuje na diskuzi, již útlý spisek o grafech, mapách a stromech jako možných nástrojích literárněhistorického poznání dokázal vyvolat – především v podobě knihy *Reading Graphs, Maps, Trees. Critical Responses*, zahrnující též Morettiho odpovědi (ed. Jonathan Goodwin a John Holbo, Anderson – South Carolina, ParlorPress 2011); závěr doslovu, vyzdvihující význam „digital humanities“ v dalším směřování humanitních věd (s dovětkem: „Zdá se, že přicházejí zajímavé časy“, s. 114), lze potom číst i jako záštitu nové řady.

Východiska svého přístupu Moretti deklaruje obnaženě hned v úvodu (s. 7–9). Jako fátum konstatuje pozvolný ústup zájmu o „studium literatury“ a své teze a příkladné sondy předkládá jako pokus o „záchranu“ disciplíny, cestu k jejímu „novému smyslu a uplatnění“. Již odstavce předmluvy přitom naznačují rozpory a meze v autorově počínání. Moretti radí zaujmout takovou vzdálenost, jež umožní sice pominout „jednotlivé detaily“, „zato však“ odhalit „jejich širší propojení, jejich vztahy, vzorce a formy“ (jako by to zároveň bylo možné), dovolává se jako inspirace „oborů, s nimiž literární historie jako taková neměla dosud takřka nic společného“ (kvantitativní historie, geografie a evoluční teorie), dále přírodních věd a marxismem podloženého uvažování italského filozofa Galvana della Volpe, jen o několik řádek dříve nicméně píše o „respektu ke konkrétnímu textu“.

Moretti polemizuje s tradicí důrazu na kanonické texty („jak nepatrným zlomkem literárního pole se kritik obvykle zabývá“, s. 11). Když však poté pole románu jako žánru-formy, resp. jeho dějiny, zkouší postihnout pomocí grafů, pracujících prostě s počty výskytu toho kterého románového subžánru v čase, a následně dílčí inklinace vysvětlovat, je zřejmé, že právě na cestě vysvětlení mu nezbyvá než se vracet k pojmům čtenářského očekávání, generace, potažmo k vnějším dějinně-politickým okolnostem, zkrátka ke kontextům, na jejichž důležitost již dávno bylo poukázáno. K výkladu v kapitole o grafech se úzce váže to, co Moretti navrhuje ob kapitolu dále: zaznamenání dějin žánrových forem pomocí schematického evolučního „stromu“, dialektika přežití a smrti. Přitom v této kapitole Moretti de facto zpětně pojmenovává slabiny grafu jako nástroje uvažování o dějinách literatury: „Smyslem všech těchto stromů však není vysledovat verdikt literárního trhu a zdůraznit tak zapomnění potvrzené čtenáři konce 19. století, ale naopak tyto ‚vyhynulé‘ formy *reintegravit* zpět do literární historie a umožnit nám je znovu spatřit. [...] Vidíme, že zatímco grafy *ruší* veškerou kvalitativní odlišnost mezi uváděnými daty, stromy se naopak snaží tuto diferenci *postihnout*“ (s. 78; zvýraznil F. M.). I strom jako schéma divergenčních a konvergenčních momentů v dějinách literárních forem (podstatnou část této pasáže Moretti věnuje tzv. volnému nepřímému stylu v prozaických textech) je však pouze modelem, závislým na předběžné „koncepční matici, která dokáže vnést řád mezi zkoumaný materiál“ (s. 81). To platí ostatně i pro střední partii Morettiho triptychu, byť metoda abstrahující z konkrétních textů (románů a románových sérií) „mapy“ prostorů, těmito texty zobrazených, toho, kdo by chtěl podstoupit podobnou cestu, přece jen povede především k pozorné četbě (k onomu opuštěnému *close reading*), bez níž lze určující tematické kóty jen těžko stanovit.

Rozvrhovaná pásma „nové“ viditelnosti, jež Moretti svůdně představuje jako výsledky racionalizace literárněhistorické práce, skýtají jisté útočiště a mohou se stát terénem a podnětem mnoha her, ba nadnárodně, komparativně rozkročených výzkumných projektů. Je otázkou, zda schopnost

prchat od jedinečného do sfér kvalit uplatnitelných v abstraktních modelech je tím, co bychom měli vítat jako důležitý podnět obrody smyslu „studia literatury“.

Píše Luboš Merhaut, 20. 5. 2015

Knížku s titulem **Jaroslav Hašek: Historie moudrého vola**, kterou vydalo nakladatelství Věra Dyková – Emporius (2015), ohraničují zneklidňující, resp. ujišťující nápisy: na přední záložce („ohlášený a připravovaný román Historie moudrého vola zůstává však dodnes záhadou“) a na zadní obálce („Pokus o rekonstrukci životopisného románu Jaroslava Haška“). Editor **Radko Pytlík** v úvodu (Neznámý Haškův román či mystifikace?) klade otázky a hned odpovídá: „V roce 1909 oznamuje Jaroslav Hašek své nevěstě Jarmile do Přerova, že píše román Historie moudrého vola, a tutéž zprávu ještě dvakrát opakuje. Žádný rukopis s tímto názvem však nalezen nebyl. Znamená to, že si celou věc Hašek vymyslel? Že byl román Historie moudrého vola jen jednou z pověstných haškovských mystifikací? To však není pravděpodobné, ba ani možné.“

Otázku „Co se tedy za záhadným titulem Haškova románu skrývá?“, řeší Pytlík „po dlouhém zkoumání“ prý „nejpravděpodobnější“ volbou – seriálem *Ze staré drogerie*, který jako „cyklus humoresek“ vycházel od května 1909 do února 1910 ve Veselé Praze. Obsahem útlé publikace (78 stran) je tedy výběr z Haškových povídek a črt, v jehož čele stojí zmíněný cyklus, doplněný dalšími 16 texty, které původně vyšly v letech 1909–1910 v časopisech a novinách (především ve Veselé Praze a v Karikaturách). To si čtenář ovšem musí dohledat sám, neboť žádné přesnější bibliografické údaje ani běžné ediční informace zde nenajde; jen náznaky, např. poznámku „pro srovnání uvádíme ukázkou z dobových satir a humoresek, jež na výše jmenovaný seriál sice nenavazují, ale jeho celkovou atmosféru dokreslují“ (s. 75). Pořadatel samozřejmě neuvádí ani to, z jakých znění vychází. Vybrané práce přitom byly vesměs často přetiskovány, ústřední cyklus mj. v souboru nazvaném právě *Ze staré drogerie* (9. sv. Sebraných spisů, 1926), pak v četných dalších výběrech, mj. ve 4. sv. Spisů v roce 1962 (Zrádce národa v Chotěboři, ed. Zdena Ančík, Milada Chlěbcová, Milan Jankovič a Radko Pytlík).

Zmínky o *Historii vola* (nikoli „moudrého“), z nichž Pytlík vychází, se objevily v několika Haškových dopisech Jarmile Mayerové z léta roku 1909 (tak tedy autor „ohlásil“ svůj údajný opus). Tím fakta končí. Víc se neví. Tedy ani to, že by ho skutečně „připravoval“. „Zmizelý“ text hledal již Václav Menger pracující s Haškovou korespondencí (*Jaroslav Hašek doma*, 1935). O „*Historii moudrého vola*“ pojednává v 5. svazku *Spisů* (1958) poznámka editorů (Zdena Ančík a Milan Jankovič) k trojici humoresek *Paměti úctyhodné rodiny* (Karikatury 1910) s odvoláním na svědectví redaktora *Karikatur* Josefa Lady, podle něhož jde o torzo „ztraceného Haškova protiklerikálního románu“. Taktéž *Bibliografie Jaroslava Haška*, kterou sestavili Radko Pytlík a Miroslav Laiske (1960), konstatuje, že z neznámého „rukopisu byla otištěna pouze část, nazvaná *Paměti úctyhodné rodiny*“. Pytlík jako spolueditor souboru *Lidský profil Jaroslava Haška. Korespondence a dokumenty* (1979) ve vysvětlivkách uvedl, že šlo o „protináboženský román“. Ladovské stopy se dále drží např. Jiří Olič (*Jos. Lada*, 2003), jenž na jejím základě dovozuje, že *Historii vola* jako torzo představují „povídky na sebe volně navazující, tématem jsou ‚světci a zázraky‘“. Pytlík některé z dosavadních domněnek („variant“) uvádí a odmítá jako nepodložené (jak také jinak) a předkládá novou spekulaci, aniž by měl nějaká nová fakta nebo jakákoli věcná vodítka. Jelikož jde o pomysl, může být „román“ charakterizován podle libosti, záleží na tom, který z mnoha desítek Haškových textů se stane jeho „pozůstatkem“; po protiklerikálním, humoristickém či spíše satirickém, protináboženském se teď vůdčím rysem stává jeho protiměšťácké zaměření a autobiografické založení.

Gezírem nápadů a protimluvů, dalších otázek a „odpovědí“ je Pytlíkův Doslov s podtitulem *Román – či mystifikace?* (s. 71–75). Již název „nenalezeného“, „zmizelého“, „ztraceného“, ale i „chystaného“ či „nedokončeného“ románu je tu záhadou: vedle *Historie moudrého vola* autor píše ještě o „*Historii moudrého vola*“, románu *Moudrého vola*, románu „moudrého vola“, *Románu moudrého vola*. V další rovině čteme o portrétu „moudrého vola“, dokonce o typu „moudrého vola“, „jenž jako fenomén předchází zatím v autorově představivosti, naznačuje směr“ jeho literárního vývoje: „od umění grotesky a kabaretní improvizace k tvorbě, jež není pouze přípravou, ale stává se již vlastní literární tvorbou. [?] – Přiznejme, že tato prognostická vize je pouze výmluvou, není schopna nahradit zmizelý rukopis *Historie moudrého vola*!“ Čteme dále o „bohémské negaci, jež

v Haškově pojetí nabývá podoby téměř absolutní“ a „skrývá se za maskou ‚moudrého vola““. Přesvědčení, že nejde o mystifikaci, zdůvodňuje Pytlík dvěma důvody. Jednak tím, že „před svou milovanou Jarmilkou a snad i budoucí ženou by se Jaroslav takto žertovat nedovázil“ [sic] (i v jeho intimní komunikaci lze však najít opakované stopy drobných, zvláště sebe-vylepšujících zavadění). Jednak tím, že Hašek v té době chtěl konečně vydat „rozsáhlejší literární práci“. „Co bylo toho příčinou?“ táže se Pytlík, že Jaroslav Hašek, „známý humorista a bohém, nemá dosud ani jeden knižní titul!“ A odpovídá příznačně zacykleně: „bohémský život“. Hašek tedy toužil vydat knihu, ale nemohl, neboť byl bohém, navíc v negaci. Nicméně se dočítáme, co „měl na mysli“, co „od počátku chtěl“. Z mínění, že lze ztotožnit hledaný román s cyklem *Ze staré drogerie* jako jakýmsi jeho počátkem, pak plyne pozoruhodný způsob „argumentace“, založené řadou tautologií. Na hypotetické části jsou shledávány románové a jiné rysy neznámého celku.

Haškologický doyen a stratég mohl jednoduše předložit své jistě nezanedbatelné úvahy nad konkrétní etapou a situací Haškovy tvorby, a vytvořit tak svým způsobem ozvlášťující rámec pro nový výbor z jeho povídek. Tváří se však, že rekonstruuje nerekonstruovatelné. Před dvěma lety vyzdvihoval oporu „čisté faktografie“ v souvislosti s vydáním svého ne příliš zdařeného pokusu s názvem *Jaroslav Hašek. Data – fakta – dokumenty* (tamtéž, viz **echo 5. 6. 2013**). Podobně edičně odbytá a redakčně nedotčená je bohužel i přítomná kniha. Doslov v ní končí enigmatickou větou: „Ostatně: záhada Haškova románu *Historie moudrého vola* bude zřejmě plně rozluštěna teprve tehdy, až bude plně objasněna etapa, kterou nazýváme – ‚*pražské dada*‘.“ Není zřejmé, jak a proč by právě „objasnění“ této etapy mohlo pomoci „rozluštit“ záhadu zjevně neexistujícího románu. Jedině snad nejlogičtějším vysvětlením, že šlo o Haškovu drobnou, soukromou mystifikaci, již odborné bádání vzalo vážně. Hledání neexistujících textů je – zdá se – jakési dnešní „pražské dada“. Radko Pytlík ovšem mystifikuje čtenáře – předkládá svůj nový nápad, z něhož poněkud zmateně, textologicky neprofesionálně a zároveň nakladatelsky utilitárně udělal „novou“ knihu (obestřenou navíc tajemstvím) autora, jenž se pořád těší čtenářskému zájmu.

Píše Michal Kosák, 27. 5. 2015

Vítaným podnětem k následujícím řádkům, v nichž níže zpracováváme odpovědi několika současných editorů na otázky k jejich praxi **pořizování kolací**, je recenze Petry Hesové nazvaná Rozpaky editorské čili První moderní edice zapomenutého románu Karla Sabiny (Slovo a smysl č. 22/2014, s. 149–154). V ní autorka podrobila revizi vydání Sabinova románu Král Ferdinand V. Dobrotivý a jeho doba, které připravili Michal Charypar a Lenka Kusáková (Academia, Praha 2013). Při prověřování textu recenzentka shledala zásadní nedostatky ve spolehlivosti přepisu výchozího textu, několik sond odhalilo i takové nepřesnosti, které – rovněž podle jejího vyjádření – zcela mění smysl. V další pasáži pak posoudila jiné aspekty edičního zpracování (jazykovou aktualizaci a další řekněme sjednocující praktiky), které zhodnotila slovy: „Vlastní ediční práce, kritická příprava textu románu k modernímu vydání, se jeví jako vskutku precizní.“ A došla k závěru, že „s ohledem na čtenáře je edice připravena skutečně vzorně a nezaujatě. Z hlediska kanonického textu [...] je však přece jen škoda, že zůstane vystaven na nespolehlivé platformě s množstvím bezděčných nepřesností, kterým bylo možné předejít včasnou komparací výchozího textu se zněním vydávaným.“

Zjištění, že text je sice nehodnověrný, byl však kriticky připraven citlivě, a rezultat, podle nějž čtenář dostal vzornou, byť textově nespolehlivou edici, vytvářejí z hlediska textologie protimluv. Je-li přece text edice v takové míře nepřesný, těžko může být kritická příprava vyhlášována za precizní, a je-li to škoda z hlediska kanonického textu, je to logicky stejně ztráta i z perspektivy čtenáře, pro nějž se text vydává. Zdá se, že tento zmatek způsobilo částečně přesvědčení, že „vlastní ediční práce“ nezahrnuje kolaci, že ona „vlastní ediční práce“ je totožná s „kritickou přípravou textu“, která však obnáší pouze to, čemu se někdy nepřesně říká jazyková příprava. Přitom kolace je zřejmě neoddisputovatelným základem ediční práce, výchozím bodem a součástí kritické přípravy textu.

Bohužel se metodě kolací u nás nevěnovala taková pozornost jako jinde: například B. M. Ejchenbaum s K. I. Chalabajevem podle vzpomínek Ejchenbaumovy dcery experimentovali a hlavně následně analyzovali kolacionování textu ve dvojici pomocí telefonního aparátu, vytvořili si údajně i ustálená a takřka kódová spojení pro signalizaci interpunkce. Zkoušelo se čtení textu odzadu, zkoumala se délka úseku, již si lze bezpečně zapamatovat. U nás je, pokud vím, uveřejněno jen několik postřehů k metodě kolací, sestávajících ovšem jen z udání počtu nutných srovnání s výchozím textem – kolísá od dvou do čtyř. V další části proto zveřejňuji svodku z průběžně probíhajících rozhovorů s českými editory, v nichž jsem se dotazoval na jejich postup při kolacionování přepisů výchozího textu (neposuzoval jsem kvalitu jejich kolačních prací, a tedy ani nezvažoval, jaký přístup je z různých aspektů nejlepší, neprověřoval jsem dále, zda je jejich postup opravdu a vždy takový, jak o něm referovali). Zatím jsem hovořil s desítkou editorů střední a mladší generace.

Zásadní je hned zjištění, že oslovení editoři měli všichni svůj ustavený a vyzkoušený systém, přičemž definovaný postup se může ve zvláštních případech měnit podle charakteristik výchozího textu, jeho stáří, jazyka, stavu, typu edice a dalších proměnných. K metodě náleží to, že každý z oslovených má jasné preference a uzance. Ví, zda upřednostňuje, či dokonce vyžaduje pořizování kolací mezi vytištěnými texty, nebo používá pro srovnání elektronický text na monitoru – převažuje tendence ke srovnávání vytištěných textů, což ovšem může být podmíněno generačně. Má jasný názor na to, zda nejdříve sleduje text výchozí a následně jeho přepis, či zda postupuje opačně – převládá způsob práce, kdy editor nejdříve nahlíží do „originálu“ a vzápětí až do kopie, ovšem výsledek by měl být u obou metod vlastně stejný. Před započítím kolací se zajímá o to, jestli byl přepis pořizován přepisovačem/přepisovačkou nebo pomocí optického rozpoznávání znaků (OCR) – stejně to velmi rychle obvykle sám při srovnávání pozná. A má i své zvyky, co se týče vzhledu, tvaru či materiálu záložky nebo záložek, jimiž sleduje srovnávaná místa v textu, někdy má svůj zavedený systém barev či podtržení a také požadavky na klid i případný hudební (ovšem spíše méně pozornost zatěžující) doprovod.

Vesměs se dotazovaní shodují na požadavku opakované a víceúrovňové kolace, kdy je text ověřován více lidmi – nejlépe i redaktorem edice. To, v čem se editoři, zdá se na první pohled, velmi liší, je jakási „střední“, ideální délka úseku srovnávaného textu: kolísá mezi mechanicky vymezenou pasáží (počet slov, řádka apod.) a významovým celkem (věta jednoduchá, syntaktické dvojice či fráze atd.), pokud to ovšem text dovoluje – většinou však v různé míře a podle složitosti či cizosti textu směřují oslovení editoři k významovým celkům (zkušenosti s kolacemi textu odzadu jsou vesměs u delších textů pro svou náročnost negativní). Dá se říci, že pro kolaci je charakteristické napětí mezi mechaničností, zvykovostí, garantující bezpečný proces kolace, a současně postupy, které mají zajistit co největší míru koncentrace, soustředění na význam textu. Proto si většinou editoři vyznačují i jevy, které jsou k řešení v jiných fázích edičního zpracování. Kolace je, a v tom se většina respondentů shodovala, totiž nejen prostředkem k zajištění spolehlivého textu, ale vede, i díky své pomalosti, k zvláštnímu, detailnímu a někdy i opakovanému poznávání textu, jež by mělo být pevnou součástí úvazku editora.

Píše Jiří Flaišman, 3. 6. 2015

Několik let existující malé nakladatelství Bourdon, které svůj profil prozatím utvářelo publikacemi s názvy *Malý pražský erotikon*, *Problémy zazobaný holky* a *Proč ženy o všem příliš přemýšlejí*, se usebralo a vydalo titul, na nějž se na knižním trhu čekalo od listopadu 1989. Po téměř osmdesáti letech se totiž u nás v novém překladu Zuzany Tomanové objevuje zásadní dílo podávající doklad o meziválečném střetávání Evropy s tehdejšími sovětským Ruskem, proslulý **Návrat ze SSSR** (spojený do jednoho svazku s bezprostředně navazujícími **Poopraveními „Návratu ze SSSR“**) francouzského prozaika a dramatika **André Gida**.

André Gide se vypravil na několikátýdenní oficiální cestu po SSSR v létě roku 1936 s přáteli (mj. s E. Dabitem, který během cesty zemřel – a jemuž později Gide svoji knihu připsal). Po návratu se rozhodl po vzoru své knihy o Kongu z 20. let dojmy ze sovětského Ruska sepsat. Nerozsáhlá kniha s názvem *Retour de l'U. R. S. S.* vyšla v listopadu 1936 a rozpoutala doslova bouři. Gide se ocitl na indexu nejen v Sovětském svazu (setrval na něm až do roku 1990), ale i u francouzských komunistů. Otevřeně se proti němu postavili někteří vlivní spisovatelé (např. R. Rolland – srov. *Rudé právo* ze 17. 1. 1937, později třeba L. Feuchtwanger), bezprostředně pořízené překlady mimo jiné v Maďarsku či Polsku byly konfiskovány, a samozřejmě značnou odezvu mělo vydání knihy i v tehdejší Československu, kde byla pod názvem *Návrat ze Sovětského svazu* zdařile přeložena Bohumilem Mathesiem již v prosinci 1936 (a záhy se dočkala přibližně sedmi dotisků). O Gidově *Návratu*, který prokomunisticky smýšlející Mathesius vybavil doslovem opatřeným – slovy Arne Nováka – „vydatným náhubkem“, psaly všechny noviny a časopisy napříč politickým spektrem (připomeňme jmenovitě jen reakci F. X. Šaldy), dne 13. ledna 1937 byla za Mathesiova moderování spolkem Přítomnost uspořádána diskuse (mj. hovořili J. Guttmann, Z. Kalandra, K. Teige, J. Slavík a L. Štoll). Pravděpodobně nejznámějším polemickým vystoupením se však stal Neumannův *Anti-Gide*, rozsáhlá samostatná publikace (která opět vyvolala řadu střetů). Později Mathesius přeložil a předmluvou vybavil na podzim roku 1937 i Gidův dovětek s ironizujícím názvem *Retouches à mon Retour de l'U. R. S. S.* (*Retuše k mému „Návratu ze Sovětského svazu“*).

Autor *Návratu ze SSSR* odjížděl na východ jako přesvědčený komunist, navrátil se jako člověk pochybující, byť stále věřící v „odrazení ode dna“, které se sovětské společnosti musí po hrůzách spáchaných Stalinovým režimem podařit (připomeňme, že se jedná o období tzv. moskevských procesů). André Gide svým vyznáním do značné míry zrcadlil názorový vývoj mnohých českých intelektuálů a umělců poválečné generace (rozuměj těch, kteří vstoupili na scénu po první světové válce, respektive po říjnu 1917 a kteří spojili své ideály s revoluční proměnou světa). On i oni hledali v Sovětském svazu štěstí (klíčový – mnohými zpochybňovaný – Gidův termín) individua ve společnosti projektované kolektivisticky, a našli člověka spoutaného, ustrašeného, pokřiveného, hledali sociální spravedlnost, a setkávali se jen s bídou, klientelismem a nevídaným způsobem vykořisťování mas, doufali v možnosti diktatury proletariátu, a našli diktaturu jednoho krutovládce, věřili v nové perspektivy v oblasti kultury, a setkali se s její devastací. A někteří – jako Gide – v druhé polovině 30. let procházeli procesem bolestného vystřízlivění (srov. o tom např. I. Pfaff: *Česká levice proti Moskvě 1936–1938*, Praha 1993).

Gide byl vynikající pozorovatel, celý *Návrat* je ovšem také svědectvím o vnitřním souboji mezi „vírou“ a „realitou“, u Gida zejména bojem člověka o „naprostou svobodu a vnitřní plnost životní“ (V. Černý). Počínající navracení dědictví, rodinných majetků a posilování funkce rodiny v Sovětském svazu Gide již v době svého pobytu prohlédl jako zásah Stalinova režimu do chodu ruské společnosti, jehož cílem bylo „dát sovětskému občanovi pocit, že může bránit osobní majetek“ (s. 60) – tento Stalinův záměr pak sehrál zásadní roli při mobilizaci ruské společnosti v období nastávajícího válečného konfliktu. Gidovo odhalení hlavních mechanismů moci, skvěle formulované a dokladované, se tak mohlo stát pro nemnoho vidoucích klíčem k čtení politické situace nejen v době nacistické okupace, ale zejména po únoru 1948 (a proto u nás od roku 1937 nemohla být znovu vydána).

Gidův *Návrat* v překladu Zuzany Tomanové (vydaný za podpory programu na podporu publikační činnosti F. X. Šalda Francouzského institutu v Praze) je zcela jistě vítanou aktualizací tohoto díla, u jehož četby dnešnímu čtenáři chtě nechtě vyvstanou spojnice mezi Stalinovou říší a dnešním Putinovým Ruskem, a to nejen např. při Gidově tvrdé kritice sovětského režimu generujícího novou vládnoucí třídu (úzký aparát mocných, nedotknutelných), ale i při charakteristice a hledání základních rysů ruské společnosti, která si v době stalinismu vypěstovala – řečeno s Gidem – komplex nadřazenosti. Je jen škoda, že vydavatelé nového překladu nevyužili příležitosti a nezajistili své publikaci vhodný doprovodný text, který by shrnul základní známá fakta o Gidově *Návratu* a polemikách, jež kniha vyvolala. Musíme tedy věřit, že toto nové vydání *Návratu* ze SSSR, prosté jakéhokoliv informujícího a interpretačního komentáře, se stane vzhledem k zajímavosti tématu a lukrativnosti materiálů alespoň iniciátorem nových odborných studií, doufejme že i těch bohemisticky orientovaných.

Napsala Růžena Grebeníčková, 10. 6. 2015

V literární pozůstalosti **Růženy Grebeníčkové** (1925–1997), jež byla zpracovávána v jednom z *výzkumných projektů IPSL*, jsme našli stať související se strojopisem, který jsme v *Echách* představili už v *loňském roce*. Jeho původní titul *Poslední věta*, kryjící se s názvem studie publikované v září 1970 v dvouměsíčníku *Orientace* (knížně → *Máchovské studie*, 2010, s. 77–91), autorka posléze nahradila nadpisem *Fiktivní autobiografie a literární text*. Nově nalezená stať, kterou představujeme dnes, nese rovněž – do třetice – titul *Poslední věta* a jejím obsahem je shrnutí tezí o zdánlivé autobiografičnosti a o znakové povaze divadelního umění. Druhá část tohoto shrnutí současně odkazuje k jiné rozsáhlejší autorčině práci, vznikající podle všeho rovněž na počátku sedmdesátých let 20. století, *Znakovost v českém divadle*. Strojopis této *Poslední věty* (abychom ji odlišili od textu z *Orientace* 1970, označme ji pracovně *Poslední věta [2]*) jsme mezi autorčinými písemnostmi shledali ve chvíli, kdy dokončujeme přípravu studií *Fiktivní autobiografie a literární text* a *Znakovost v českém divadle* k vydání. Jejich ediční zpracování bylo náplní textologických seminářů na FF UK v rámci *inovace bakalářského studijního programu* v LS 2013/14 a ZS 2014/15. Chronologii vzniku všech zmiňovaných textů stanovit nelze. Na pomyslné ose mezi náčrtem a autoreferátem se ve věci *Poslední věty [2]* opatrně přikláníme k časově mladšímu pólu.

mš

Poslední věta [2]

Nedělní ráno je jedna z malých próz švýcarského Roberta Walsera, autora pro pražskou německou literaturu začátku století důležitého. Próza stojí v čele sbírky *Kleine Dichtungen* (1914), kterou publikoval básník jako jednu z nemnoha knih za svého života, nebo lépe do chvíle, kdy se za ním zavřely na dvacet let brány ústavu pro duševně choré. V německém Seeligově vydání čítá text jediný jednostránkový odstavec. Končí větami: „Brzy jsem byl doma v příjemně vytopené světnici. Sedl jsem ke stolu, vzal pero a toto napsal“ (slovosled v originále: „napsal jsem toto“). Bezděky si připomeneme jiné uzavření básnické prózy, první části Máchovy Marinky: „Přijdu domů a samotěn sedím hlavou o stůl opřený v hlubokých myšlenkách.“

Koincidence obou závěrů, jak ji českému čtenáři asociace vybaví, má být směrodatná pro tento pokus: odkrýt slovesnou vazbu jednoho – Walserova – dílka. Zda je k danému účelu nevýhodná výjimečná krátkost textu, ukáže se dále, problematická je již i jeho průhledná prostota: próza je jen *lineárním* vyslovením nálady za zimního rána na vycházce za městem, idylické pojmenování přírody s banálními pohlednicovými rekvizitami: loukou, vesnicí, farou, nedělními zvony, lesem, vrcholky jedlí, kouřem stoupajícím z komína a nedělně oblečenými chodci – nic více. Dojem dětského výkresu nebo školního cvičení stupňuje i používání epitet „radostný“, „veselý“, „líbezný“ a personifikací: „zelená výšina po mně shora šelmovsky pokukovala.“ Naivita výpovědi se pohybuje na tenkém ostří, kde se stýká přirozenost s umělostí, primitivismus s rafinovaností, samorostlost se zkažeností, kde dokonalost simuluje pouhou improvizací a hloubka se představuje v čiré povrchnosti.

Především však svádí shoda citovaných vět pozornost k jiným aspektům literární stylizace, kterou vzdálené si texty implikují: v obou případech se končí návratem domů, zatímco předchozí vyprávění je evidentně *literárně* motivováno jako autobiografické, neboli předstírá význam vlastního zážitku (literatura finguje, že je jen prostředkem sebevýpovědi, zatímco výpověď o sobě je prostě dílem literatury, to jest vyplňuje mezeru, prázdno, mluví o neexistujícím, nesděljuje nic o tom, co je, nýbrž o tom, co není). Protiklad stylizovaného a nestylizovaného, literatury a života je po svém v próze tematizován. Nedělní procházka v *plein-airu* – a také za branami urbánního okruhu (závažnost tohoto momentu je patrná u Máchy v souvislosti se zápisníkovým záznamem: „Ona nevěděla, co jest krásná krajina, poněvadž nikdy nevyšla z města.“) – se sbíhá a soustředí do kontrastu přírody (Kanálské zahrady!) a města. Protože je příliš dobře viditelné, že příroda je

pouhou hranicí města, sugeruje se nám „bezprostřední danost“ tohoto kontrastu: není projekcí hlavy, nýbrž přímo konstituuje vnímání a prožitky osamocené chodce, který jako by se jen citlivě odevzdával tomu, co na něj z jeho obklíčení doléhá. Antitéza se ještě jednou stupňuje, když se proti sobě postaví otevřený prostor krajiny a uzavřený rámeček příbytku. Co znamená tento „dualismus“ přírodní scenérie a městského pokoje, jak je malířství dávno a **dobová literatura kolem Máchy** s oblibou vyjadřovala v kategoriích interiéru a exteriéru? Jde o novou variantu uzákoněné dvojice nitra a vnějšku, roztržení jediného na dvě sféry, proti sobě stojící, rozpolcené, nesouhlasné? U obou básníků však můžeme prokázat spíše překonání nebo nepřítomnost podobného dělení. Odkážme prozatím, jak u Walsera produkuje kontrast zimní krajiny a útulku v přístřeší významy hřejivosti, tepla, blízkosti. Navíc se vážou tyto významy k prvnímu členu opozitivnímu, květnová příroda u Máchy nemůže evokovat příjemně vytopenou místnost domu. Dům je zde pak domovem, do kterého se básník navrácí, k jehož středu míří. V obou závěrečných větách se tento „střed“ shodně a *výslovně* pojmenovává: *stůl* označuje pevné datum, místo básníkovy „spočinutí“, na stole však spočívá též slovesné dílo. Konec je setrváním u **základu a také základny vlastní činnosti**, psaní textu. Poslední větou jako by se výpověď ocitla na této hranici, usilovala zmocnit se onoho „nyní“, kdy básník usedá k vypsání všeho, co se „událo“: v poslední větě se nanovo vynořuje iniciativní moment celé prózy, „nyní“, s nímž autor k svému záznamu přistoupil.

Závěr nás proto vrací znovu k počátku a počátek se stává vlastním obsahem závěru.

Tímto pochodem se významně polarizují obě krajní meze výtvaru. Kterékoliv místo slovní summy, jakou próza o sobě představuje, se ocitá v jejich poli, poli vytčeném dvěma okraji jazykové řady. Zjištění může platit za samozřejmost. Jsou však její důsledky pro text stejně evidentní? Vypravěčská extempore, která upomínají čtenáře, že dílo je hra se slovy, automaticky nyní odpadají, neboť polarizace „sdělení“ již implikuje, co se jinde musí ozřejmovat, že totiž jednotky řady jsou hierarchizovány ve směru obvykle zvaném formálním. Polarita dále působí k rozlučování označovacího a předmětného aspektu znaku, a to na každém úseku textu, vyděluje obě strany proti sobě: namísto evokační imaginace, jakou mají slovní shluky prostředkovat, se přechází k „funkční imaginaci“, k vnějším spojením na úrovni slov jako takových. Jednoduchá linie vyprávění se proto odhaluje jako metoda mnohazměrnosti, neboť neodvádí pozornost od uvolněných stavů mezi dvěma polohami slova (sdělovací a vnější, předmětné), které produkují všechna jejich další křížení, oscilace a souvztažnosti uvnitř textu: rozvíjení spojitostí jen skrytých a *nepojmenovaných* dovoluje rozvrhnout „mnohost a komplikovanost“ nepojmenovatelného a dominuje nad básnickým pojmenováním.

Tak se lineárnost prostého sdělení stává činitelem ovlivňujícím dosažení mnohavrstevnosti nebo několikařadovosti sdělovaného, protože právě ona exponuje členění znakového materiálu, **upoutává k tomuto členění**: pro názornost můžeme užít analogie z umění, jehož znakový materiál je komplexní (čemuž nutno rozumět tak, že komplexnost je v něm konstruována – a tedy rozdělitelná – do několika řad znakových materiálů, to jest materiálu prostorového, výtvarného, světla, zvuku, herce – herce jako lidského těla, pohybu gestiky, mimiky, hlasu –, **kostýmu a masek**), divadla.

Tzv. polyfoničnost v moderním divadle neznámá, že se „materializují“ představové koreláty slovního dialogu na scéně hercovou dramatickou akcí, že se významy slovní předlohy zdvojují nebo násobí v několika vjemech, několika uměním, jak mýnil Richard Wagner, vždy za přetrvávajícího a stálého uplatňování daného jazykového významu v jevištní promluvě. Ovšemže spočívá celá artikulace dramatického představení v jeho slovním základě, tam, kde režisér má na mysli pouze aranžovat scéniku a herce jako doprovod, pozadí a ilustraci, k vyznění „*lineárního*“ slova, nebo opakovat scénickými znaky to, co herec na scéně prohlašuje. Pracuje-li však inscenátor vsutku s „mnohostí“ znakového materiálu, spojuje-li v celek jednoho divadelního díla několik druhů znakového materiálu, dospívá naopak k objevu a odhalování toho, že polyfonie je přítomna již v jazykové lineárnosti dramatického textu: svým způsobem téměř příkladně realizuje „čtení“ literárního díla, a nejúčinněji a nejvýhodněji dokládá jeho mnohavrstevnost ukrytou v jazykové jednořadovosti. A zde se ocitáme u charakteristického momentu tohoto moderního postupu: **podobné – vpravdě ideální – interpretování literárního, dramatického textu formou divadelního**

předvádění je možné pouze za cenu paradoxu, za cenu toho, že dialogický nebo monologický projev (přednášení napsaného slova) bude „zneškodněn“: jde o to, že právě básník, autor textu se připraví o možnost intervenovat do významové struktury jeho jevištního provedení.

Toto tvrzení dokazuje i sám vývoj moderního českého divadla, ta jeho linie, která vede od E. F. Buriana až k dnešním tvůrčím činům. Burian sám jako první rušivě zasáhl do tradičních představ o textu jako předloze dramatické realizace, a to zcela ve shodě s již dřívějšími teoriemi tzv. sluchové filologie, s tvrzením, že i psané slovo má své pořádky z hlediska vnějších kvalit, akustického principu, že obsahuje vlastní hlasovou gestiku. Tím, že režisér důsledně angažoval tyto aspekty v divadelním přednesu slova, realizuje text na způsob hudebního partu, musil také převrátit tradiční proporce a rovnováhu mezi tzv. smyslem literární složky, její sdělovací a první významové roviny, a mezi objektivovanými, zvnějšněnými kvalitami jazykového znaku, rytmickými, intonačními, kvantitativními (využití délky samohlásek, tempa, pauz), ale i expiračními, hlasovými (timbre hlasu, tolikrát pojednávány v přílehlých dobových studiích Mukařovského, na Burianovu praxi vázaných) aspekty: to vše dříve, než se stalo i v moderní próze zřejmé, že se s nimi pracuje, že autorovo psaní jistou zvukovou a hlasovou gestiku diktuje a že s ní také disponuje. I divadelně atypický příklad, geniální provedení Máje exponovalo hlasovým střídáním a orchestrací, nedbáním tradičně zdůrazňovaných motivů a významů, tím, že nahradilo rytmickým intonačním, kvantitativním principem mnohost významových rovin básně, její imaginativní náboje v plnosti; právě „povrchovým“ podáním, fixujíc věrně její podobu a odsuzujíc napříště každou další recitaci Máchy jako bezbarvou, diletantskou a neodpovídající. Vskutku průkazně činí však naše tvrzení další přínosy burianovské linie, v poslední chvíli Krejčovo neutralizování dialogického a monologického východiska pro dramatickou komplexní stavbu, jak je nabízejí inscenace Ivanova a Lorenzaccia: útlum základní – jazykové, promluvové – řady neboli původního objektu vlastní divadelní interpretace a realizace, jazykové řady, která nese kreaci, se zde stává předpokladem, nebo dokonce podmínkou, aby se mohlo na scéně naplno rozvinout a poprvé také objevit plné rozpětí dramatického textu, významové rozlohy v něm také opravdu indikované. Konstruktivní a přesné vedení dramatické akce v rozmezí několika řad znakového materiálu, rozčlankování a znovusklenutí dramatické akce do oslnivé architektoniky – předpokládající vybalancované přenášení významového těžiště z jednoho vodiče akce na druhého – zde v nejpozitivnějším slova smyslu „ilustruje“, co text subtilními a komplikovanými vztahy a vazbami stahuje do jazykových značek (jako by se pro teoretické důkazy demonstrovalo, že stejnou polyfonii vytváří i básnické slovesné dílo!): nicméně vše to je možné, protože režisér ve svých inscenacích – lhostejno, zda si je svého činu adekvátně vědom – metodicky potlačuje prvního nositele významu, slovo! Vulgárně pochopeno, že zprošťuje básníka odpovědnosti za divadelní výtvar a zbavuje básnickou kreaci účasti na představení. Opak je pravdou.

Krejča nepochybně ničí a po svém zmanipulovává velké hrdinovy promluvy (Lorenzaccio, Ivanov), roztrhává a rozmělnuje vypjaté dialogické výstupy a střetnutí (Ivanov, Lorenzaccio) a repliky dialogu rozpojuje, jejich konce se nesrážejí, jsouc intencně a prostorově od sebe vzdalovány (Lorenzaccio) nebo alogicky rozkouskovány a přeskupovány (Ivanov). Podobná cesta však vede k novému ozvláštění slova na jevišti, protichůdnému k jakékoliv sdělovací, imaginativní, evokační a vůbec označovací roli: slova jsou nyní jen tím, čím jsou, slovy a slovy. Dramatický text se tak stává spotřebován dramatickou akcí a lze jej bezostyšně, na způsob skořápky odhodit poté, co jsme vyloupili jeho „jádro“: toto počínání, které dialog a monology převádí na série zvukových, výtvarných, hudebních, pohybových atd. senzací, které dokáže s neobyčejnými finesami měnit rétoriku, sentence a vyznání soustředěná k tragickému smyslu dramatu, na mechanicky deklamované, vyprázdňené verše a shluky slov, anulovat „hlubokomyslné“ reflexe a emotivní proslovy různým způsobem (lze je odmluvit nevýrazně, mechanicky, bezmyšlenkovitě, staticky), dále postup, jak otupovat niterná a tenká střetnutí uvnitř Čechovova dialogu a jak skryté konfliktní záchvěvy v jeho spleti přebíjet melodramatem (melodramatické provedení úzkého dialogického výřezu – vůbec pak rozsekávání dialogů na samostatné celky o několika replikách – tvoří sice jedno z efektních, oslepujících míst představení a je fascinujícím dokladem režisérova umění, a přesto jen neúchylně sleduje jedinou shodnou tendenci, to jest text – nivelizovaný, zbavený smyslu, převráceně degradovaný na doprovod klavíru – extrémně objektivovat!) – celé toto počínání není aktem libovůle, a vůbec již ne Krejčovým znásilňováním básnickovy předlohy! Jako v případě

Burianově jde o školu, která se vyzná v přečtení textu, v umění rozeznávat mnohost vazeb, a to nikoli jako mnohost interpretačních možností daných tzv. **mnohavýznamovostí jazykového projevu**, nýbrž mnohost vazeb přesně fixovaných v slovní řadě, pro toho, kdo nečte věrně – a podle starého receptu „veškerá práce filologa spočívá v pomalém čtení“ –, dost pomalu, nepřístupného a skrytého v jazykové lineárnosti. Jde tedy jen o adekvátní, **dílu oddanou transpozici jediné – slovní – znakové řady do komplexního znakového systému, o její divadelní realizaci do jevištní polyfonie** neboli též o důkaz, že polyfonie sama je nejen textem udána, nýbrž právě ona je v něm již přítomná. Tzv. syntagmatická imaginace, spojování významů napříč textem – možné jen za předpokladu, že text je mocen sám si vytvářet perspektivní druhotné, terciální atd. **linie vazeb** –, za jejich první významovou linií, odsuzuje však automaticky tuto první vazebnou řadu významovou k významovému neintervenování, neboli jinak řečeno, k jejímu předmětnému ozvláštňení, jejímu redukování na pouhou sérii jazykových znaků o sobě, k jejímu zvnějšnění nebo, chceme-li, k jejímu pervertování na kvality a materiál znakový, na úrovni výhradně „označujícího“ (signifiant), na text jako takový.

Píše Michael Špirit, 17. 6. 2015

Recenze tematické antologie je zvláštní žánr. Na posuzovatele klade kromě standardních nároků, jako je přehled o oboru a znalost dané látky, také nutnost přihlížet k jemnějším kategoriím editorských operací, zejména proporcím a účelnosti výběru. Vzácným příkladem takového přístupu je recenze Martina Hrdiny, posuzující Čtení o Jaroslavu Vrchlickém v České literatuře č. 1/2015. Následující řádky se zabývají přijetím dalších svazků z edice **Antologie IPSL** a pokoušejí se zvážit adekvátnost odmítavého přístupu k takovému typu publikace.

Mezi rámcová nebo shrnující měřítká kladená na knižní výběry článků o tvorbě nějakého spisovatele by měla patřit otázka, jaký je výsledek předmětného výběru – výběru omezeného na cca 150 stran malého formátu a určeného předně pro zaujatou neobornou veřejnost –, jaký obraz o dotyčném spisovateli skládají texty různých autorů sloučené do jednoho svazku. Je to zároveň otázka oprávněnosti a srozumitelnosti editorských kritérií a jejich realizace. V malém českém prostředí ohrožují takový typ tázání přinejmenším dvě úskalí: nepřítomnost živé tradice (chrestomatie tohoto typu v literatuře posledního půlstoletí s výjimkou antologií o eseji přelomu století a prvních desetiletích 20. věku neexistují) a mylný dojem, že realizovaný počín má normativní povahu, že je všeobecně závazný; vědomí, že vedle sebe mohou existovat různé rozvrhy příslušného tématu, jejichž právoplatnost není zjevná, ale utvářejí ji odlišné osobnosti vydavatelů, není v Čechách právě běžné.

Lenka Jungmannová v České literatuře č. 4/2014 tvrdí o antologii Čtení o Václavu Havlovi, že je složena ze samých nevhodných příspěvků. U čtyř z šestnácti čísel přímo určuje, jaké jiné stati měly být zařazeny, u deseti žádnou alternativu nepředkládá, ale z jejich charakteristik vyplývá, že je za podstatné havlovské položky nepovažuje. Jednu studii popisuje celkem neutrálně, ale protože v ní jako v jediné posléze nachází údajnou „nepřesnost“, má být zřejmé, že ani s tímto pojednáním není spokojena. Protože akceptuje zařazení jen jednoho článku, je závěrečný verdikt jejího posudku málo překvapivý: antologii „nepokládá za nejvhodnější způsob ke zpřístupnění Havlova díla“, a jen hodně nedůvtipného čtenáře by nenapadlo, jaký způsob by nejspíš pokládala za vhodnější.

Při svém určování se recenzentka opírá o atribut „literárněkritický“, jež odvozuje od podtitulu havlovské antologie (Autor ve světle literární kritiky), a o distinkci drama – divadlo. V prvním případě shledává, že „skutečně literárněhistorickým přístupem“ se může vykázat jen jeden text, a ten je současně jediným, který vyhovuje druhému recenzentčinu kritériu, neboť se věnuje rozboru hry, a nikoli jevištní interpretaci, nebo dokonce jiným druhům literatury. – Byly by to účinné argumenty, pokud by existovalo striktní vymezení „literární kritiky“ a pokud by antologie byla deklarována jako výběr reflexí o Havlových *dramatech*. Protože však podtitul havlovské chrestomatie nezní „autor ve světle dobových recenzí“ a protože její obsah má přiblížit V. Havla v nejrůznějších literárních fasetách, nelze recenzentčinu arbitrážní výnos o „skutečně literárněhistorickém přístupu“ a vytrvalé poukazy k absenci statí o dramatu brát jinak než jako projev svaté prostoty nebo záludnosti; ta má ovšem asi takové parametry jako úskočnost Sváté inkvizice z televizních komediálních scének skupiny Monty Python.

V závěru recenze se autorka věnuje aparátu antologie (s. 157–185) a ani ten v jejích očích neobstojí. Pět výtek formuluje s podporou obrátů jako „příliš ne“, „zejména“, „přímo“, „spíše než“, „stejně jako“ nebo „dokonce“, které vyvolávají dojem, že dalšími srovnatelnými lapsy je soupis literatury přímo zaplaven. Neumím odhadnout, zda výhrady jsou pro běžného čtenáře České literatury přesvědčivé, ale vím, že jde buď o nepřiměřeně zveličené drobnosti, nebo o úporně shromažďované škodolibosti, jejichž odkrývání zabere prostor, který se běžně zaujatému laikovi bude zdát absurdní. Doporučuji však čtenáři, aby **toto představení vynechal**.

Čtvrté antologii, o Jaroslavu Seifertovi, kterou uspořádal Jiří Flaišman, věnovala glosu internetová rubrika časopisu Týden „Pátečník Jaromíra Slomka“. Co do rozsahu je to pozornost nesrovnatelná s plochou v akademickém časopise, ale ve volbě argumentů můžeme u obou posuzovatelů hovořit rovnou o spřízněnosti duší. Slomek lituje, že soupis Seifertovy i seifertovské bibliografie je

u Flaišmana výběrový, a svým „škoda“ naznačuje, že editor Čtení si ušetřil práci tam, kde nejspíš neměl. Jako znalec básníkovy díla přitom ví, že takový soupis – **a jen soupis, bez vybraných příspěvků** – by zaplnil kapacitu ne jednoho, ale nejméně pěti srovnatelných „svazečků“, jak sám přibližuje rozsah a formát seifertovského Čtení (160 stran), a jeho povzdech se proto jeví jako poněkud divadelní. Zatímco referentka České literatury pokládá vydání havlovské chrestomatie s devastující ironií za „luxusní“ (neboť „dosud nemáme reprezentativní výbor z havlologické reflexe“), přispěvatel Pátečníku zas míní, že s vydáním Čtení o J. S. se „mělo počkat do chvíle ... kdy nakladatelství Akropolis přijde s posledním svazkem souhrnného Díla“. (Copak ti lidé nemají v žánru kulturní publicistiky jiné starosti? Nebo je to vážné volání po centrálním řízení nakladatelského podnikání?) – Tak jako v příslušné České literatuře věděli, co jiného mělo být zařazeno do havlovského Čtení, Pátečník zas postrádá v chrestomatii o Seifertovi stať Ivana Skály. Je to připomínka, která ukazuje, že J. Slomek nevidí nebo nechce vidět zaměření nejen Flaišmanova výběru, ale celé edice Antologie: nejde o přehledové nebo dokumentující čítanky, **nýbrž o koncipované výběry, které přiznaně usilují o nějaký dílčí, ale výrazný pohled.** Skálův likvidační text by neměl pominout editor, který by ve srovnatelném rozsahu pořádal třeba výbor seifertovských ohlasů, jež se s básníkovou poetikou míjejí. Byla by to nesmírně zajímavá antologie, ale úplně jiná, než kterou sestavil J. Flaišman (který ve svém úvodu útok proti básníkovi z roku 1950 ostatně zmiňuje), a recenzentovo přesvědčení, že Skálova stať měla být zařazena „jako připomínka komunistické ničemnosti“, se proto se směřováním vydané antologie ani v **nejmenším nepotkává.**

Kriticismus recenzentky havlovského Čtení nemíří jen na editora, ale také na autory některých vybraných příspěvků. Stať Jana Grossmana z roku 1966 je „literárněvědně nespolehlivá“, což autorka hlásící se k moderní teatrologii zjistila podle toho, že Grossman „s kategoriemi literární druh a žánr nakládá zcela volně“ a „dochází pak k patafyzickým formulacím“. Z následného citátu nicméně žádá „patafyzičnost“ nevyplývá a jediné, co se tu odkrývá, snad až neopatrně, je recenzentčina dravá touha dirigovat jakýkoli diskurs o V. Havlovi (v pisatelčině stylizaci je rozprava bez uplatnění mocenského mandátu nemyslitelná). **Projevem tohoto bažení je též aktivistické upřesňování „pravého“ autorství hry Autostop, kterou Jana Patočková ve své studii uvádí standardně jako výsledek spolupráce s Ivanem Vyskočilem. – Analogicky postupuje i Pátečník, který hlásí „omyly“ v jedné z esejí o Seifertovi a peskuje editora neakademické, akribicky nekomentované antologie za to, že je „nenapravit“.** Dotýkané pasáže přitom žádnými omyly nejsou. V jednom případě jde o zjednodušení, které lze v osobně pojatém textu akceptovat, a v druhém o citát uvedený zjevně popaměti, ale přitom odpovídající duchu původního znění.

Vybrané doklady recenzentské nekompetentnosti neznamenají, že pojednávané antologie jsou bez chyby, nýbrž dovozují, že výhrady vznášené vůči těmto chrestomatiím se netýkají jejich obsahu, struktury ani cíle. Paní Jungmannová si neumí představit jiný výbor tohoto typu, který by neuspořádala ona sama, pan Slomek se pro pozornost jednotlivostem, které pro hodnocenou práci nejsou vůbec relevantní, k celkovému pohledu zase vůbec nedostane. **Jeden z recenzentů podotkl: „Něco nefunguje.“ Měl pravdu, ani nevěděl, jakou.**

Píše Michal Topor, 24. 6. 2015

Monografii **Karel Horký – rytíř ulice** (Praha, Academia 2015, Edice Paměť, sv. 79, 958 s.) prokázal **Štěpán Filípek** své figuře i žánru biografie dobrou službu. Základním stavivem chronologicky vedeného výkladu mu byly Horkého dopisy rozptýlené dnes v řadě pozůstalostních fondů. Úryvky z nich autor bohatě dokládá a ilustruje peripetie Horkého života, vydatně cituje z jeho časopiseckých a novinových textů a také z textů vzpomínkových (některé z nich dosud nebyly publikovány: tiskový obtah neuskutečněného vydání vzpomínkového svazku Dýmka míru z roku 1948 a strojepis Zápisky věčného žáka jsou uloženy v LA PNP). Horkého perspektiva, již Filípek nejednou kriticky koriguje, relativizuje, poměřuje jinými, třeba i alternativními náhledy a jejíž podstatnou součástí Antonín Hajn v roce 1921 vyhoceně vyměřil slovy o „maniakálním vsunování sebe do dějinného obrazu“ (s. 389), logicky výslednému výkladu dominuje.

Zaměření k jedné postavě zde nicméně nebrání šířeji důsažnému záběru, naopak – díky takto orientované pozornosti jsou postupně ozřejmovány i důležité souvislosti kulturního a zejména politického dění, v jejichž dosahu se Horký ocital a jež ostatně nejednou i spoluutvářel. Líčení Horkého literátských a novinářských začátků, politických preferencí a předválečných vydavatelských podniků (počínaje působením v rokycanském týdeníku Žďár od r. 1901 přes Horkého časopisy Kramerius, Horkého týdeník a Stopa) krom jiného přispívá k poznání podmínek, v nichž tehdy redakce hospodařily. Kapitola věnovaná letům první světové války ve španělském a poté americkém exilu pozoruhodně osvětluje mnohé příčiny napětí mezi protagonisty sítě exilových a krajanských zahraničně-odbojových iniciativ: Horkého komplikované a načas úspěšné vyjednávání spolupráce s vedením a redakcí švýcarského listu Československá samostatnost (vedl jej Lev Sychrava, za dohledu Edvarda Beneše) bylo uřato po vydání pamfletu Dürichův národ a Benešovo obecenstvo (New York, 1917), v němž Horký spojil obranu svého tchána Josefa Düricha, někdejšího poslance vídeňské říšské rady, spojence a později odstaveného konkurenta Masarykových a Benešových zahraničně-politických plánů, s razantní kritikou Benešovy osobnosti, budování moci. V květnu 1918 se Horký setkal v Chicagu s Masarykem, rozhovor jej od Masaryka definitivně odvrátil – v předmluvě ke knize Vlast (1921) vzpomínal na tu chvíli: „z Masaryka zbýval již jenom ten širák, v němž později jako dobrý znalec davů navrátil se do Čech“ (s. 346).

Právě knize Vlast (hlavně však její předmluvě, v níž Horký polemicky interpretoval základy nastupujícího státního režimu, včetně role jednotlivých složek odboje a legendizujícího dějepiscectví) a její recepci se Filípek věnuje velmi podrobně, sleduje dále měsíce a roky, v nichž se vervní neloajalita k představitelům nového mocenského aparátu zdála ustupovat pragmatičtějším rozhodnutím, vedoucím k několikeru angažmá v podnicích nakladatele Františka Topiče, mj. (po boku Ignáta Herrmanna) v redakci obnoveného satirického časopisu Švanda dudák. Popis momentu, v němž Horký znovu stanul ve vehementní opozici vůči kruhům, jimž vládla Masarykova a Benešova vůle, Filípek podkládá – nutně – obšírným rozborem vnitropolitické konstelace v r. 1926, zejména pak vykreslením kampaní proti Radolu Gajdovi, ve prospěch Masarykovy prezidentské kandidatury a podílu Karla Čapka v druhé z nich. Brožurou Masaryk redivivus? (1926) Horký poukázal na provázanost držav moci a spřízněné žurnalistiky. Tak jako před válkou našel poté ideální platformu v časopise, který sám řídil: v první polovině r. 1927 založil týdeník Fronta. Jeho profil Filípek staví z drobných portrétů hlavních přispěvatelů, krom jiných i Lva Borského a Viktora Dyka, a za pomoci dobových, často odmítavých komentářů naznačuje spektrum sil, jež se v něm sešly, pokouší se také představit jej vedle jiných tehdejších periodik podobného formátu – v první řadě vedle a proti Peroutkově Přítomnosti. V dalších odstavcích rekonstruuje názorové dominanty listu a další jeho roli v politických kampaních – v těchto pasážích je Horký upozaděn a Filípek je dějepiscem dobové politické scény, s jejíž pravicově orientovanou částí byla Fronta svázána. Jejího redaktora, fejetonistu a od dubna 1929 vydavatele (jenž přitom ještě na počátku dvacátých let sympatizoval s bolševickou proměnou Ruska) jako hlavní postavu nechává nicméně brzy znovu vystoupit (také jako spolupracovníka deníku Polední/Nedělní list, financovaného Jiřím Stříbrným), přibližuje prostřednictvím série konkrétních kauz jeho další veřejné spory. Podobným zvlněním (s figurou Horkého střídavě v pozadí a v popředí) se vyznačuje výklad i v dalších

kapitolách – lze upozornit například na pasáže týkající se rozpadu spolupráce s Viktorem Dykem (počátkem třicátých let) či invektiv vůči uměleckému a ovšem i politickému působení F. X. Šaldy, bratří Čapků, E. F. Buriana či J. Voskovce a J. Wericha.

Takto odvíjené podání pozdržuje autor otázkou, která se nabízí: byl-li Karel Horký „fašistou“. Sleduje styčná místa jeho názorů s deklarovaně fašistickou ideologií domácí i zahraniční proveniencí (včetně – ještě r. 1935 – sympatií k Hitlerovu zjevu), zároveň připomíná Horkého soustavné odmítání rasově založeného antisemitismu. To ostatně dokládá i posléze, v rámci rekonstrukce proměny v postavení Horkého a týdeníku Fronta v politicko-žurnalistické rozpravě druhé poloviny třicátých let a měsících tzv. druhé republiky. Podobně vyvažuje Horkého projevy, konvenující druhorepublikové ostrakizaci avantgardního umění, evokací nečekaného gesta, jímž se Horký na podzim 1938 zastal K. Čapka proti útoku agrárního deníku Večer, či záštity, již Horký poskytl divadlu E. F. Buriana. Nezapomíná zaznamenat hlasy zpětně oceňující Horkého postoje v letech protektorátu. V souladu s vytrvale a snad i právem raženým obrazem Horkého jako toho, kdo stojí jaksí z principu v protivě nebo přinejmenším komplikované pozici vůči hlavnímu proudu, poté Filípek završuje důkladný, velkoryse pojatý biografický výkon nástinem poválečných politických a publikačních podmínek a přiblížením způsobů, jimiž se v nich Horký orientoval a pohyboval.

Píše Martin Pokorný, 1. 7. 2015

U příležitosti udělení Ceny F. X. Šaldy za rok 2014 Petru Rezkovi a jeho knize Proklouznutí neboli smrt přetiskujeme laudatio, které proslovil Martin Pokorný během předávacího ceremoniálu v Museu Kampa v pondělí 29. června 2015.

Vážení hosté,

ocitám se před vámi v obtížném postavení. Mým úkolem je pronést laudatio, proslovit oslavu a chválu na letošního příjemce Ceny F. X. Šaldy Petra Rezka. Petr Rezek byl mým učitelem a já bych ho zde – tak zněl pokyn – měl jako učitele představit. Jak by ale takové představení a taková chvála vlastně měly vypadat? Jak je lze provést?

Chvála může mít formu díků, pak je současně výrazem závislosti a může ji pronést kdokoli. Já zde ale nejsem od toho, abych vlastním jménem děkoval: za žádné mé osobní zisky cena udělena nebyla. Pokud ale chvála neděkuje, pak vždy povznáší nejen toho, jemuž je určena, ale současně i toho, kdo ji pronáší, kdo má právo či autoritu ji pronést, a ocitám se tedy znovu před obtíží: jak chválit coby žák, a přitom se nestavět nad učitele?

Jsou známy způsoby, jak tento paradox řešit. V příležitostných sbornících čili festschriftech například žáci chválí svého učitele tím, že mu s věnováním předkládají výsledky své práce. Podrobují se tak jeho verdiktu, přitom ale navenek stvrzují jeho renomé. Shodně fungují absolventské koncerty: hudebník hraje před zraky svých profesorů, současně ale předvedením vlastního výkonu oslavuje je samy. Cośi podobného zde sice možná učiním též, také se podrobím jakési exhibiční zkoušce, ale stane se to spíš z nezbytnosti než záměrně; forma festschriftu je pro mne rizikem, ne vzorem, který bych mohl následovat.

Jiným možným vzorem je udělování čestného doktorátu. Kdo pronáší laudatio, hovoří pak jménem instituce, která titul uděluje, a jménem nároků, kterým instituce slouží. Avšak co by v našem případě bylo institucí? Sám F. X. Šalda? Šalda institucí nepochybně byl, avšak přiřazovat k němu texty Petra Rezka právě v tomto směru by bylo zřejmým omylem, a volba mne jakožto laudátora by tento omyl mohla jedině zvýraznit. Má tedy být institucí sama Cena F. X. Šaldy? Musím svou chválu pronášet tak, abych současně nepřímou chválil všech předchozích osmnáct laureátů? Nutno doznat, že k tak obsáhlému úkolu se necítím povolán. Nuže, měl bych chválit garanta kontinuity ceny, sám udělující výbor? Má být předmětem mé chvály sám fakt, že *cena byla udělena*?

Snad máte pocit, že své i Vaše rozpaky dotahují do extrému. Avšak je to extrém, od něhož se můžeme prospěšně odrazit a najít řešení. Opravdu totiž mohu a smím chválit sám výbor: mohu jej chválit za jeho *rozhodnutí*. Výbor musel ve svém vlastním rámci provést kritický výkon, tímto aktem ocenil kritický výkon Petra Rezka a současně symbolicky připomenul práci F. X. Šaldy; a pokud to vše nemá být jen sledem asociací, musí se alespoň *hledat* jakési jedno, které tyto různé akty dokáže propojit, musí se hledat *věc kritiky*, o níž v těchto různých výkonech jde. Nevynořuje se tak sice žádná instituce, vynořuje se však nárok, jemuž mohou různé instituce a také různí jednotlivci sloužit: nárok kritického soudu.

Kritický soud, jak jsem řekl, se může k různým institucím vztahovat, nicméně má předchozí úvaha zdůraznila spíše jeho strukturní nezávislost. A snad tím mohu zpětně obhájit tento úvod, který vám mohl připadat přetížený a nevhodně spleť. Proč podobnými úvahami kazit slavnostní atmosféru, kterou organizátoři tak pečlivě připravili? Má-li ale chvála být skutečným slavením, pak nemůže plynule zapadnout do žádných příprav – dokonce ani do příprav slavnosti.

*

Zvolil jsem úvod poněkud zarážející také proto, že Petr Rezek vždy byl a nepochybně i zůstane autorem, učitelem, myslitelem v mnoha směrech zarážejícím. Je to jen nahodilý rys, či podstatnější vlastnost?

Chci tu hájit druhou možnost a tvrdit, že Petr Rezek je ve svém uvažování zarážející nutně a že přitom nejde (jen) o jistý rys charakteru, nýbrž určitý vztah k myšlence.

Dovolte mi zkratku: Myšlenka může být zarážející, stejně jako myslitel. Pouze myslitel však může být zaražený, respektive může se zarazit sám. A pokud se zaráží *jakožto* myslitel, pak se zaráží před myšlenkou.

Myšlenka sama nemůže být zaražena, neboť se nepohybuje, nýbrž trvá. Tuto zvláštní stálost myšlenky se tradice pokoušela předvést různými způsoby, například vytvořením argumentační konstrukce nebo pojmového systému, odvoláním na rozum, který myslí mimo čas, postulováním myšlenek, jež předcházejí samotnému stvoření. Rezkovy kritické úvahy jsou však prosty jakékoli striktně stavěné argumentace i výslovné metafyziky, jejich stálost se na tento pramen neváže. Přesto si jakési setrvání nárokují: myšlenky v nich vyslovené jsou zvláštním *vytyčením hranice*, jsou stanovením, *kam zajít a dál již ne*.

Myslitel je ten, kdo se na těchto hranicích zaráží, jako by ho zastavila skleněná stěna, kterou snad mnohdy vnímá jen on sám. Kdo ho přitom pozoruje zvenčí, může mít snad i dojem bezúčelnosti, neobratnosti, komiky. A myslitel, jenž formuluje a píše, se k takovému pozorování nabízí: činí své kroky *právě proto*, aby při nich byl sledován. Ovšem k pochopení jeho úvah nedojdeme krokem, ale skokem. Zdrojem pochopení tu bude postřeh, jemuž se též odhalí, že myslitel se nezaráží až o samotné myšlenky, ale v jistém uctivém odstupu od nich. K těm myšlenkám, jimiž je skutečně zaražen, nepřistupuje nadoraz.

Ne každé myslitelovo zaražení je však myšlenkou – a to platí hned ve dvou směrech, zvláště pokud hovoříme o kritikovi. Kritik, konkrétně výtvarný kritik přece musí být současně divákem – a pak se zastavuje nikoli před myšlenkou, ale před sochou či obrazem. Na druhé straně – avšak takřka ve smyslu *diesseits* oproti *jenseits* – se kritik nastavuje vlastnímu publiku, ví o tom, že je sledován, pokukuje po svých spoludivácích. A myslitelův vztah k myšlence nezajišťuje mezi publikem a dílem nějakou prostou spojnicí: myšlenka není prostě a jednoduše rastrem, který by se kritik snažil zprostředkovat navenek. Myšlenka není rámem, ale vztahem k rámu. Myšlenka se, ve zvláštním rekurzu, vztahuje k *celé kritikově situaci*. Svou stálost bere takříkajíc z toho, že vyvstává dvakrát, totiž „uvnitř“ a „vně“, „v intimě“ a „veřejně“. Je to ale stálost, která kritika nutí k pohybu, k jednoznačnému a někdy až trhavému pohybu.

*

Na jednom místě knihy Proklouznutí neboli smrt Petr Rezek upřesňuje svou koncepci poukazem na mýtus o Narcissovi a staví Narcissovu očarovanosť vlastním obrazem do kontrastu se setkáním s uměleckým dílem. Pokusím se na závěr své řeči využít Ovidiovu verzi mýtu poněkud odlišně.

V Ovidiových Proměnách je Narcissův příběh propleten s příběhem nymfy Echó, již předtím ztrestané Junonou a schopnou jen opakovat cizí slova: Echó se marně snaží získat Narcissovu lásku, až se nakonec samým soužením promění v pouhý netělesný hlas. Mladík Narcissus zas odmítá lásku všech mužů i žen, až se nakonec zahledí do krásného hocha v tůni a strne jako socha; pak ale zjistí, že je to on sám a jeho láska je nenaplnitelná, začne zoufalstvím bušit do vlastní hrudi a – řečeno slovy básníka – roztaje jako vosk. Po jeho smrti zalkají všechny dryády a přidá se i Echó. Když se pak chystá pohřební žeh, tělo není k nalezení – avšak „namísto těla“, čteme v Proměnách, se najde „žlutavý květ“ se šesti bílými lístky kolem kalicha.

Ovidiova verze tradovaného mýtu je tedy příběhem dvou milovníků krásy – Echó, která miluje útržkovitými odezvami, a Narcissa, který miluje v sebefascinaci a uhranutí –, přičemž zosobněná odezva a zosobněné zrcadlení si odpovídají i navzájem, mimo jiné motivem sebezáhuby. Oproti

tomu zázračné umění přírody dokáže Narcissovi navrátit krásu i tělo, aniž by ho přitom zrcadlově zobrazovalo: žlutavý květ, jenž se na závěr příběhu zjeví, nezachycuje Narcissovou podobu, ale spíše jakési jádro jeho osobitosti; mladíkova krása v květech vyvstává před očima, ale přitom není vidět. A na opačném pólu stojí umění básníka, který dokáže celý děj zpřítomnit obrazem, jenž se odvíjí v čase, a přitom času nepodléhá. Narcissův jedinečný tělesný vzhled, pro celý příběh tak zásadní, přitom z básníkovy podání mizí stejně jako z květu u břehu tůně. Jinými slovy: také umění zázraku a umění básníka si zvláštním způsobem odpovídají – ale neocitají se přitom v oněch smyčkách, jež zničily Echó a Narcissa, samostatně i navzájem.

Echó i Narcissus jsou poutáni krásou: nymfa pronáší vzdychavé repetice, mladík nakloněný nad hlubinu spatřuje rozechvělý obraz, kterým – jak zjišťuje – sám jest. Umění, jak už jsem uvedl, stojí u Ovidia jinde: zhmotňuje se ve žlutavém květu vzniklém proměnou a ve slově básníka, které ubíhá, a přesto zastavuje čas. Ale ještě nadto Ovidiův text vytyčuje další kontrast, totiž mezi nekonečnými rezonancemi a nekonečným zrcadlením, do něhož jsou nakonec vtaženy i květ a básnické slovo – a na druhé straně momentem proměny, který je nepředvídatelný a korespondencím se vymyká. Reflexe na tento protiklad podvojnosti a jedinečnosti – reflexe, jež musí mezi podvojností a jedinečností umět zprostředkovat, a přitom nesmí z jedinečnosti učinit pouhý *protějšek* podvojnosti – je metapoetická, a v tomto smyslu je aktem kritiky jakožto odlišné od (zázračného) umění.

*

Rozpaky, jež jsem zmínil na začátku, nejspíš alespoň zčásti přetrvávají. Jistě se dalo přiděleného úkolu zhostit snadněji, a snad by to bylo přijato i s větším uspokojením. Petr Rezek jako učitel i jako kritik ale vždy především připomínal, že snadnost ani uspokojení nejsou duchovní hodnotou. Výbor Společnosti F. X. Šaldy – jak mám za to – svým rozhodnutím dává najevo, že toto přesvědčení sdílí a v díle laureáta je nachází uskutečňované. Rozhodnutí výboru proto chválím a Petru Rezkovi upřímně gratuluji.

Píše Luboš Merhaut, 8. 7. 2015

Knihu **O ženské práci. Dobové (sebe)reflexe a polemiky** vydal Masarykův ústav a Archiv AV ČR, v. v. i. (2014). Připravil ji pracovní tým ve složení **Marie Bahenská, Libuše Heczková a Dana Musilová** – v návaznosti na publikace *Ženy na stráž! a Iluze spásy* (s opakovaným a výmluvným podtitulem *České feministické myšlení 19. a 20. století, 2010 a 2011*) – jako materiálový souhrn svého dosavadního výzkumu a příslib plánované rozsáhlejší monografie o ženské práci. Vyšel ze zjištění, že pojem pracovitosti, který zůstával stranou odborné pozornosti (historické, sociologické či ekonomické), lze nahlížet nejen jako příznačnou, ceněnou i animovanou ženskou vlastnost, ale především jako svébytný společenský fenomén. Úvodní studie podtrhuje dynamiku vztahů ženy a práce, zaměření na historické podoby ženské práce, resp. práce žen v její jedinečnosti a zároveň v rámci společenských potřeb a předsudků. Cílem je „nastínit pomocí vybraných textů status, formy a proměny ženské práce během 19. a 20. století v českých zemích na pozadí různých přístupů – etického, genderového a třídního. Záměrně jsme volily méně známé či dosud needitované texty převážně z denního tisku, ženských (profesních) časopisů a memoárů a doplnily je o dobový a sociální kontext. U těchto dokumentů jsme uvedly jejich podrobnější charakteristiku. Chronologické řazení dokumentů usnadňuje čtenáři orientaci v problematice ženské práce v perspektivě moderní společnosti českých zemí“ (s. 9).

Antologie je rozčleněna do 47 kapitol, které účelně sledují konkrétní typy pracovní činnosti, jejich reflexe nebo související problémové okruhy a které jsou vždy předznamenány úvodní tematicko-faktografickou charakteristikou; výběr zahrnuje 73 textů z rozmezí let 1869–1956. Škoda, že v aparátu chybí jejich soupis; účelný by byl již proto, že jejich soustředěný přehled neposkytuje ani Obsah (se shrnujícími položkami Úvodem a Textová část). Jde – jak naznačeno – o žánrově i názorově pestrý výběr (většinou nepodepsaných) časopiseckých a novinových článků, zpráv, dokumentů, anket, úvah, osvětových a programových textů, odborných zamyšlení, profilových článků ženských periodik, ale i vzpomínkových textů či úryvků z rozsáhlejších pojednání. Zachycuje perspektivy a vývody mnohdy protikladné, a to z pramenů různého založení, společensko-politické orientace. Lze v něm vyznačovat i relativně soudržné linie, např. v souvislosti se změnami koncepce ženství a feministické sebereflexe prostřednictvím řady jmen literátek a představitelk ženského hnutí (Marie Červinková-Riegrová, Růžena Jesenská, Teréza Nováková, Olga Stránská, Františka Plamínková, Juliana Lancová, Jožka Jabůrková aj.).

„Pro pochopení vrstevnatosti problému, mnohonásobné determinace ženské práce rodem, třídou, náboženstvím, regionem i rasou se musíme seznámit s její dobovou reflexí. Naše kniha přináší určitý typologický průřez diskusemi o ženské práci. Texty prozrazují ty souvislosti, jež statistika, která pro ženskou práci v našem regionu až do prvního desetiletí 20. století zůstávala ne zcela přehledná, nemůže přinést,“ konstatovaly autorky (s. 10). Těžily z metodologicky promyšleného a otevřeného vědomí různorodých teoretických přístupů k vztahu, resp. protikladu práce žen a mužů a zároveň z potřeby přiblížit se perspektivě původních, dobových diskusí o těchto otázkách. Vybrané texty sledují cesty vymezování, uznávání, prosazování a rozšiřování ženských rolí a pracovních polí postupně v dosti rozlehlém časovém rozpětí (a v rozličných státoprávních konstelacích): od ošetrovatelské práce pro chudé a nemocné přes vychovatelství a učitelství, uplatnění v poštovních a telegrafních službách, domáckou a posléze tovární práci, první generace žen v intelektuálně založených profesích, další rozrůžňování povolání, v nichž se ženy mohly uplatnit, válečné „mobilizace“ práce, až k ideologii „budování socialismu“, „emancipaci bez reflexe ze strany emancipovaných“. Kromě dnes ceněné mezioborové perspektivy nebo průhledu do reprezentativního souboru dobových periodik, žurnalistických výkonů a diskusí v zvolené specifické tematické rovině je tato (ženská) práce O (nejen) ženské práci přínosná i z literárněhistorického hlediska. Může nabídnout potřebné zakotvení a východisko pro poznání praktické ženské pracovitosti jako předpokladu porozumění možnostem ženské umělecké tvořivosti, prosazující se ve zvláštních podmínkách a nabývající svébytných podob. V slíbené monografii snad i o tom podrobněji...

Napsal Jindřich Veselý, 15. 7. 2015

Od roku 1908 Jindřich Veselý (15. 7. 1885 Bavorov – 19. 9. 1939 České Budějovice) vydával edici Knihovna mladých autorů – v jejím rámci knižně debutovali kupř. básníci František Taufer (Květy), Kamil Berdych (Z melodií bastarda) či básnířka Maryša Šárecká (Stín padl na duši), svou druhou knihu (Zahrady života) tu vydal Josef Rosenzweig-Moir. V létě 1909 složil Veselý na české pražské filozofické fakultě velká rigoróza z oborů germánské a slovanské filologie, obhájil disertační práci na téma „čeští loutkáři a Faust“ (vedl ji Jiří Polívka, oponentem byl František Pastrnek – srov. Jindřich Veselý: Třicet let s loutkami. Loutkářství před válkou, za války a v budoucnu, České Budějovice, vlastním nákladem 1939, s. 7), a právě fenomén loutkářství se potom stal dominantní oblastí jeho zájmu a aktivit, rozvíjených na okraji středoškolského kantorského angažmá nejprve v Praze a poté v Českých Budějovicích (řediteloval až do roku 1936 tamějšímu gymnáziu). Od roku 1912 (do konce června 1913) Veselý redigoval časopis Český loutkář, jenž specifickým způsobem, průnikem historiografických sond a reflexe nejnovějších úkazů, vstupoval do tehdejší členité rozpravy o moderních uměleckých tendencích, a počínaje rokem 1917 navazující list Loutkář. Z textů Jindřicha Veselého věnovaných loutkovému divadlu volíme článek, který spolu s řadou dalších vznikl a byl otištěn ještě před první světovou válkou – tento 7. listopadu 1913 na titulní straně Národních listů.

mt

Moderní dědičky antických masek

Režisérský problém divadla „iluzivního“ a „stylizovaného“ jest spjat s problémem hereckým, v němž nutno rozlišiti dvě složky: slovo, přednes, recitaci, to, co vnímáme sluchem, a to, co vnímáme zrakem, pohyb rukou i nohou, záchvěvy svalů ve tváři – gesta, mimiku.

V poslední době jest zvláště pohyb herců podrobován kritice. Ozývají se hlasy proti dramatickým školám, které příliš vychovávají herce pro podívanou. Herec zabíjí prý přílišným herectvím básníka a triumfuje nad ním. Bernard Shaw praví přímo, že nezkušení herci se domnívají, že plní znamenitě svůj úkol, jednají-li na jevišti pokud možno nejvíce, takže musí býti poučováni od dramatických básníků, že budou působiti mohutněji právě svou umírněností a klidem, ba, Bernard Shaw vytýká dokonce jednotlivým hercům, že ztratili léta, protože nepoznali, že mohou působiti ještě něčím jiným, než jest nejpřirozenější, nejvěrnější, nejživější představování. Také Claudela, autora Zvěstování [L'Annonce faite à Marie, 1912], uráží stálá mimika herců.

Je jisto, že působí tu na vzdálenost tolika století – umění antické, a je rovněž jisto, že promyšlená klidnost gest byla by i nové době žádoucí.

Antický herec nasazoval si na hlavu na způsob přílby masku, zhotovenou z plátna, potřeného sádrou a pomalovanou barvami, a nemohl tedy spoléhati na to, že uchvátí obecenstvo, svráští-li brvy, blýskne-li okem, stáhne-li rty. Ve strnulosti tváře antického herce bylo něco obřadně velebného. Ale často ocital se herec v nesnázích se svou nehybnou tváří, takže si vypomáhal, maje naznačiti mocná vzrušení citová, jako smích a pláč, že se zahaloval rouchem, že objal svého spoluherce, že se ukryl v zástupu jiných osob – nebo měl konečně masku dvojitou, jako dědoušek, jenž ve zlosti točil se k publiku pravou stranou, která vytaženým obočím měla ráz hněvivosti, ale byl-li v mírné náladě, ukazoval stranu levou. Pro masky antické rozhodoval zřetel vzdálenosti jeviště od publika a umístění divadla v přírodě. Nebylo by tedy rozumné přenášeti to, co bylo vyvoláno nutností, bez rozvahy do našich divadel, která operují světlem umělým a jsou rozměrů značně menších. Byla by to zvrhlost, by herec náš dostal masku, nebo libůstka extrémních ochutnavačů umění.

Moderní reformátoři divadelnictví, pokud jsou ctiteli jemného umění, vyslovují se však dokonce proti hercům.

Jak však uspokojiti blouznivce po starých maskách, zanícence pro strnulost tváře, pro odměřenost pohybů, jaká byla též u herce antického, zatíženého vysokými koturny? Kde najít ochotné herce, kteří by do svých rolí nepřidali nic ze své krve?

Horliví hledači pokladu našli dědičky antických masek – nicotné, titěrně figurky, které už před dávnými časy byly svrženy ze svých oltářů a vyobcovány ze svých chrámů a které vzaly zavděk pohostinským vystupováním v začazených šenkovnách a na rozviklaném jevišti potulného komedianta – jsou to miniaturní modly, které slaví nyní vjezd do společnosti umělců – loutky! Nastává rehabilitace loutek! Kult! Kult nového umění!!

Arthur Symons napsal celou apologii loutek,¹ v níž dokazuje, že v loutkách jest fantastický, ale přece přímý návrat k maskám Řeků, a dovozuje dále, že loutky jsou schopny hrát Agamemnona, Smrt Tintagilovu, ale nikoliv Ibsena.

Bernarda Shawa zajímají loutky právě proto, že nemají vlastnosti herců. Vidí-li loutku-akrobata, nebo loutku kouřící, zajímá ho jen stránka technická, nikdy umělecká. Ale hraje-li se opravdová hra s figurami, jež sotva na nohou stojí, a když přes všechnu zdokonalenost technickou nemohou měnit svého výrazu, své tváře, ozývá se teprve opravdový zájem umělecký. Dramatický efekt, který vůči němu vykonávají loutky, jest větší než efekt vyvolaný živými představiteli. Marionety svým strnulým výrazem a nepřirozeným postojem působí dojmem starých obrazů na skle, které při své ztuhlosti vypadají živěji než lid, který před nimi stojí a je prohlíží. Proto nebyl by prý Shaw překvapen, kdyby v nejbližší době místo biografů zaujalo loutkové divadlo, a doporučuje, by nejen všichni herci chodili časem do loutkového divadla, ale aby každá dramatická škola měla své loutkové divadlo!

Rudolf Medek² uvědomuje si jich neměnnou a přísně upjatou krásu: jsou tragicky odměřené, hrdé, v sebe uzavřené a mlčelivé. Představují-li milostné drama, neupadají v naturalistní gesta, nevydávají vlných vzdechů pobouřených smyslů, jež vznikají při dotyku těl. Jenom loutky jsou schopny bez obavy před zkarikováním předvésti mimózoovitě dílo básníkovy, dovedou kouzelně sehrát pohádku, z níž odchází divák s duchem užaslým a s rozkoší v srdci...

Umělci, kteří toužili po tom, by loutky jejich bezprostředně vyjadřovaly to, co oni sami cítili, neužívali loutek, které se tak pěkně vyjímají v historických hrách, v nichž rytíři odměřeně si vyšlapují, až brnění chrastí, ale – užívali loutek na prsty, „maňásků“, „mikrlat“, kteréžto loutky objevují se na divadle, jež se nazývá „Králíčkovovo divadlo“ nebo „bramborové divadlo“.³ Dědictví antických herců s maskami převzaly tedy nicotné figurky z materiálu, jež lze lehce zpracovat. Figurky, které uvádějí se v pohyb tím, že palec a prostřední prst hrajícího vstrčí se loutce do rukávů.

Jaký pokles antického herce! A jaký vzestup bezcenného maňáska!

Jako dítě zbožňuje tím více svou hračku, čím jest hračka prostší, pochopitelnější, tak se zdá, že velké děti umění zbožňovaly své mluvčí s bramborovými nebo konečně s dřevěnými hlavami, že srostly s nimi a vymyslely pro ně tolik roztomilostí...

My Češi zvláště těžko chápeme zamilovanost Francouzů do loutek na prsty, do guignolů, díváme se obrazu nejskvělejší společnosti pánů v bezvadných toaletách a dam v nádherných šatech a s hlubokými výstřihy, pozorujících se zanícením „maňásky“ Sandové,⁴ nechceme ani věřiti, že literát Duranty obětoval za „maňásky“ náklad více než 7 000 franků, že Lemercier de Neuville hrál se svými „maňásky“ na divadle 60 cm hlubokém a 150 cm širokém před Napoleonem III.,⁵ že „maňásek“ od Ferryho-Truita se prodává za 35 až 40 franků...

V Čechách měly slavnou tradici jen loutky na drátku; dynastie jich pěstitelů lidových jsou dosud známy a hned tak nevymrou, neboť mezi loutkáři není zaveden systém dvou dětí, nýbrž naopak je heslo: hodně loutek, hodně dětí! Také byly u nás výtečné lidové dílny pro řezbu loutek, z nichž pověstná byla řezbářská dílna mirotická dynastie Sichrovského a novopacká dynastie Suchardovy,

kromě toho řezbář Šedivý v Kutné Hoře, Jirkovský v Kladně atd. V poslední době navrhl krásné loutky akad. malíř Kratochvíl, jež vyřezal ak. sochař Zálešák a oblékla ak. malířka Teinitzerová; loutky na drátky velmi krásné řezby, stylově oblečené a poměrně lehoučké zhotovil si též akad. sochař Folkman.

Naproti tomu „bramborové divadlo“ nezaujalo u nás nikdy širších vrstev, nemělo vlivu na současnou dramatickou produkci, ani z ní nečerpalo, jak tomu bylo u marionet. Milovníci jeho vyskytli se u nás jen ojediněle, jako akad. malíři Brunner, Skála, ak. sochař Šejnost (předváděl zkarikované populární současníky), spisovatelka A. Lauermannová (Felix Téver), vždy přístupno bylo „bramborové divadlo“ jen několika zasvěcencům, kteří se účastnili uměleckého dýchánku nebo zábavy v uzavřeném kruhu. Povrchně byly známy „loutky na prsty“ skoro pouze z jarmarků, kde byly úplně němé a tak smutné v průvodu opelichaného králíčka nebo pejska (ve Francii lidová loutkáři užívají k témuž údělu kočičky) – i ta nezbytná rakvička jako by byla symbolem úpadku tohoto uměníčka u nás...

Na popud Uměleckých snah, v nichž vydána též knížka Aleš mládeži,⁶ uvedeny přednosti prostších, ale hbitějších loutek na prsty ve známost širší. Nemyslí se snad, by loutky tyto předváděly jen nějaká křehoučká kvítka rozmazlené nějaké múzy, naopak, zdravý repertoár svědčí jim velmi dobře, ostře zahrocené scény, schopné nejen pobavit groteskní komikou, nýbrž i se posmát hlouposti lidské i chytrosti, jak se jeví v životě rodinném, uměleckém i společenském, posmát se nadutosti měšťáků, sebevědomí kumštýřů, frázovitosti politiků, ztepat nemilosrdně každou poťouchlost, každý nedostatek národního sebevědomí a nadbytek osobního prospěchářství – ach, to dovedou tyto pitvorné loutky – plebejčící!

Do těchto beznohých plebejčků – guignolů – zamilovalo se hned plno lidí. Někteří oddávají se svůdným půvabům „bramborových božstev“ v zátiší rodinném, kde děti rázem stávají se „bramboráři“. Někteří odvažují se s primitivními tvory vlastní rukou svých do škol a upoutají i největší nepozory. Jiní přemýšlejí, čím by své publikum překvapili...

„Múza bramborová“ jest vůbec velká svůdnice! Sotva navlečete si na každou ruku jednu „hlavu“, už se chce hotovým figurám dišputovat, už už se rodí dialog, už už improvizujete – jste v zajetí „bramborovém“, stáváte se dětmi, které rovněž mluví monology i dialogy za své loutky.

A ukažte ten „zázrak prostoty“ dětem – vyhrají si s nejprostší bramborou nejjednodušeji přizdobenou mnohem více nežli s čímkoli jiným, neboť je známo, že každé dítě jest trochu dramatikem. A potom – nemůže každé české dítě mít ryze české Alešovy loutky na drátkách s dekoracemi od Kašpara, Kysely, Livory, Panušky, Procházky a Weniga, kdežto brambora jest všude a tedy i „bramboráři“ mohou býti všude!

...Divám se na pyšný nadpis svého fejetonu... A vyznávám, že bych si ani nepřál, by „bramborové dědičky antických masek“ byly v českém národě ve službách nějakého přejemného uměníčka pro několik lidíček, by byly příliš vážné, klidné, obřadné... Naopak, přál bych si, by české „bramborové divadlo“ bylo mladicky ohnivé, bezohledně prudké, by jeho žerty a sarkasmy zařízly se někdy hodně opravdově do českého svědomí...

Končím však přáním ještě skromnějším: Kež českým dítkám přinesou nejprimitivnější loutky hojně zábavy, by aspoň ve hře zapoměly na hořkou skutečnost, že na světě není veselo...

Vysvětlivky

¹ Arthur Symons: Apologie loutek, přel. Maryša Bosáčková [= Šárecká], Český loutkář 2, 1913, č. 1, s. 3–4.

² Rudolf Medek: Poznámky o loutkách, Český loutkář 1, 1912, č. 3/4, s. 80–82.

³ [pozn. aut., pod čarou] V Uměleckých snahách ve IV. svazku vydáno „Bramborové divadlo“, jeho historie, praktický návod a hry. Barevná obálka od A. Kašpara, barevná příloha podle Šejnostových návrhů, v textu 46 obrázků. Cena 1.80 K. Vydala A. Hlavatá, učitelka, Praha, ul. Karoliny Světlé.

⁴ Srov. Jindřich Veselý: O intimní scéně loutkového divadla Sandové, Národní listy 52, 1912, č. 265, 25. 9., s. 1; Arnold Racek: Loutky George Sandové, Český loutkář 1, 1912, č. 2, s. 40–43.

- 5** Srov. Arnold Racek: Literární loutky Neuvilleovy („Pupazzi“ a Napoleon III), Český loutkář 1, 1912, č. 1, s. 5–8.
- 6** Aleš mládeži, red. Anna Hlavatá, Praha, Anna Hlavatá 1913, Umělecké snahy. Knihovna praktických příruček, sv. II.

Píše Michal Kosák, 22. 7. 2015

V časopise Česká literatura (č. 2/2015, s. 328–332; též [zde](#)) reagoval před časem Jiří Holý na kritiku Ivy Málkové. V ní recenzentka pod titulem Nenaplněná příležitost (Česká literatura 1/2015, s. 73–84; též [zde](#)) posoudila třísvazkovou edici Vítězslava Nezvala, kterou pro Českou knižnici připravil Milan Blahynka (srov. k tomu též [echo Michaela Špirita z 2. 1. 2013](#)). Nechci tu odklánět pozornost k méně důležitým věcem, podstata problému s nezvalovskou edicí v České knižnici je hlavně ve způsobu práce M. Blahynky v minulosti, v její dnešní nereflexi editorem samotným a hlavně v tom, jak ji vnímá vedení České knižnice, které Blahynku k této edici vyzvalo. Nicméně v reakci Jiřího Holého stojí také za povšimnutí následující vyjádření: „Ve třetím svazku Nezvala a zejména v mé vlastní edici Biebla (2014) jsme se snažili psaní komentářů zprůhlednit a systemizovat. Spolu s redaktorkou Štěpánkou Paškovou jsme během práce na Bieblu vytvořili normu psaní komentáře, různočtení a ediční poznámky, která bude pro Českou knižnici závazná.“ Tato hrmotná formulace vytváří vhodnou příležitost vrátit se důkladněji (srov. [echo z 15. 4. 2015](#)) k Holého edici **Básní Konstantina Biebla** (Brno, Host 2014) a podívat se, jak by tato závazná norma měla vlastně vypadat.

Nechme stranou nejasné objasnění koncepce edice v úvodní pasáži komentáře k bieblovskému svazku, tj. především zastíravou argumentaci, proč nebyla do svazku pojata poslední Bieblova sbírka Bez obav – důvod je možno hledat snad v tom, že ji editor nepovažuje za součást „jádra“ Bieblova básnického díla, možná i proto, že je „schematismem poznamenaná“, či v tom, že je „rozsáhlá“ (vše s. 287) –, a věnujme se podobě kritického aparátu. Ten má podle editora zachycovat „podstatnější diference“ (s. 290). Tato nepřiliš zřetelná charakteristika prostřednictvím komparativu umožňuje editorovi pořádit v aparátu selektivní, a přitom neargumentovaný výběr různočtení, u nějž není jasné, co a podle jakých pravidel je zachyceno. S tím se pojí kolísání mezi formalizovaným zápisem změn (s odkazy na pořadí strof), narativním podáním, popisujícím změny v kategoriích jako „drobné změny“ (s. 314) či „takřka identické [...] až na dvě drobné úpravy“ (s. 296), až po citace celých úseků. Při uvádění variant in extenso pak není zcela čitelné, proč někdy přes značnou blízkost nebyly varianty zpracovány do podoby schematického zápisu (srov. např. báseň Pyramidy bdí, v časopiseckém otisku jako Kraslice).

Tato rozvolněná forma podávání variant vede k nepřehlednému a nejasnému záznamu faktů textové historie: např. u básně Ohře při srovnání časopiseckého otisku a prvního knižního vydání ve sbírce Zlom čteme: „Z-1 se od čas. liší kromě drobností (zdvížených řader‘ m. ‚zpeněných řader‘) především tříverším, které bylo uprostřed básně a které verze Z-1 vypouští“ (s. 317). Čtenáři komentáře nemůže být tedy zřejmé, kde přesně ono tříverší v časopiseckém otisku stálo, protože nelze jasně lokalizovat „prostředek“ básně. Úsek, který v časopiseckém otisku tvoří verš 14–16 z básně o 25 verších, není zřejmě totožný s jejím „prostředkem“, jímž by měly být řekněme verše 11, 12, 13, 14. Formalizovaný zápis např. à la Knižovna klasiků by byl nejen jasnější a úspornější, ale čtenář by měl již při prvním pohledu představu o proporcích změn v básni. Pokud chtěl tedy Jiří Holý se Štěpánkou Paškovou stanovit „závaznou normu“, měl být také způsob zachycení různočtení podložen jasným pravidlem. Druhá věc je, zda by se takové pravidlo podařilo udržet. V bieblovské edici se třeba už nepovedlo zachovat jednotný přístup ke způsobu citace variantních znění. Ačkoli se tvrdí, že varianty budou uváděny v původním znění (s. 290), jejich podoba kolísá mezi pravopisně aktualizovanou podobou a psaním původním – ponechávají se *sarkofagy* (s. 315), které editor jinak mění na *sarkofágy*, jindy se pravopis zas upravuje, např. *sklamal* na *zklamal* (s. 317). To je ale však v celé věci jen drobnost.

Jiří Holý se patrně snažil zohlednit v aparátu typ vydání určeného podle zadání České knižnice široké čtenářské obci. Snad tedy charakter edice ho vedl k tomu, že přehled variant textu doplnil jakýmsi interpretačními miniaturami, které by asi čtenáře měly směřovat k posunům ve významové stránce při sledování vývoje textu či podávat charakteristiku Bieblovy poetiky. To ovšem jen hádám. Tyto interpretační drobničky – jako např. „Báseň evokuje jiný leitmotiv Bieblovy poezie, totiž spojení erotické lásky a smrti“ (s. 296), nebo: „Znovu bieblovské spojení válečné hrůzy s erotikou. Mnohokrát citované verše [...] vyjádřily životní pocit generace, která přímo ze školních

lavic odešla do války“ (s. 305), nebo „Z šestnáctiřádkové básně zbyly ve VH-1 a ve VH-2 (jež jsou identického znění) jen čtyři verše. Věcnost a lakoničnost se stala jednou z konstituent Bieblova básnického rukopisu“ (s. 299) – mají podle mě, už pro svou nespojitost, roztříštěnost a nesystematičnost v umístění v rámci aparátu, jen malou využitelnost. Menší část těchto doplňujících položek tvoří pak výběr z informací k dobovému přijetí. Je to výběr velmi zvláštní, místo aby čtenář získal alespoň bibliografický přehled o recepci sbírek, nalezne např. u básně Pitevna následující konstatování: „Podle F. X. Šaldy (1963, s. 121) báseň oceňoval také Antonín Sova“ (s. 311). Co s tím má čtenář dělat?

Snad se podařilo ukázat, že svazek Básní Konstantina Biebla by neměl tvořit závazné vodítko pro podobu aparátu v České knižnici. Je ovšem otázka, zda je něco takového vůbec prospěšné požadovat. Jako jsou texty a jejich autoři různí, liší se často také charakter variant, odlišná je pak samozřejmě též kvalita dosavadních edic. Jestliže v díle převažují složité kompoziční změny (např. proměny pořadí slok), určuje to i volbu podoby aparátu, a ta bude také jiná nežli u básníka, který provádí např. malé škrty a nahrazuje eliminované místo proporčně stejně rozsáhlým novým textem. Jinak se bude uvažovat a také uvažuje o edici Máchy v rámci České knižnice a odlišně zas o edici Konstantina Biebla, jehož dosavadní soubory nebyly na odpovídající úrovni. Zní to fousatě, ale závaznou normou pro komentář České knižnice by tedy měl být hlavně promyšlený, argumentovaný a kvalifikovaně oponovaný způsob komentování textu, platný a důsledně dodržovaný v rámci toho kterého svazku.

Píše Jiří Flaišman, 29. 7. 2015

V situaci, kdy nemáme běžně k dispozici vydání sebraných spisů ani u těch osobností, o jejichž významu pro naši, potažmo světovou literární vědu není vcelku nutno diskutovat – příkladem může být po léta pocíťovaná absence souborného vydání prací Jana Mukařovského –, pošilháváme potutelně za hranice, kde se podobné projekty realizují. Obzvláště to platí u těch badatelů, jejichž dílo či životní osudy jsou spojeny s naším domácím prostředím. Mezi takové osobnosti patří i **Roman Jakobson**, jehož **Selected Writings** vycházejí od šedesátých let, poslední svazky pak v nakladatelství Mouton De Gruyter v Berlíně, respektive v New Yorku. Jakobsonovy SW byly v nedávné době rozhojněny o další dva svazky. Jejich editorem je slavista působící dlouhá léta na Michiganské univerzitě a badatel zabývající se Jakobsonovým dílem dlouhodobě, **Jindřich Toman**. Ten k vydání připravil devátý díl přinášející **Uncollected Works** z období 1916–1943, který pro množství textů musel být rozdělen do dvou svazků (do roku 1933, od roku 1934). První část s editorovým úvodním slovem a ediční poznámkou vyšla v roce 2013, svazek druhý pak v roce následujícím.

Devátý díl Jakobsonových SW shrnuje všechny texty z autorova „československého období“ publikované vesměs v periodickém tisku s výjimkou těch, jež jsou součástí větších prací nebo které autor později přepracoval. Jak je charakteristické pro celý projekt, i v devátém díle najdeme texty v jejich původních jazykových zněních, v tomto případě texty psané rusky, německy, francouzsky a česky (tj. bez sjednocujícího překladu do některého ze světových jazyků, nejlépe angličtiny, v komentáři). Oba svazky, mající charakter doplňků k jádru ustavenému prvním až osmým dílem SW, představují Jakobsona v mnoha polohách (obsah svazku 1 srov. [zde](#); svazku 2 [zde](#)) a ve škále žánrů (studiích, recenzích, zprávách, nekrolozích, polemikách, anketních odpovědích, rozhovorech atd.), přispěvatelů časopisů úzce odborných (Slovo a slovesnost, Slavische Rundschau), kulturních revuí (Listy pro umění a kritiku, Index), deníků (Tribuna, Lidové noviny, Prager Presse) nebo sborníků a almanachů.

Jindřicha Tomana čekal obtížný ediční úkol, když se musel vypořádat s celou řadou komplikací. Jednak zpracovával materiál různojazyčný, jednak musel vyřešit otázku kompozice svazků, hlavně pokud jde o jejich „komunikaci“ s dalšími díly SW, jejichž jádro si dle tematického klíče rozvrhl sám Jakobson. Tomanovým úkolem tak bylo takřikajíc upgradovat původní „vybrané spisy“ na „sebrané“. (Pokračování Uncollected Works, sv. 10, práce ze 40. až 80. let, chystá k vydání Linda Waughová.) Editor se mohl opřít o dlouholeté výzkumy Stephena Rudyho (a právě Lindy Waughové), mj. také o Rudyho bibliografii (k níž se rovněž v bibliografických údajích za každým textem 9. dílu SW odkazuje), byl si však vědom jejich nedostatků, a proto v Tomanových svazcích nalezneme i položky v bibliografii neobsažené. Za výrazný nedostatek edičního aparátu SW (výtku se vztahuje na celý ediční projekt) bychom mohli označit to, že čtenáři neobeznámenému důkladněji s proporcemi Jakobsonova díla nejsou dány k dispozici jasné informace o tom, co do svazku zařazeno je, jaké texty z daného období nalezneme v jiných dílech SW, jaké texty autor přepracoval, popřípadě převedl v rámci jiných celků do jiného jazyka apod. Pak by bylo i jasnější, zda namátkou hledané drobné články např. z Lidových novin z let 1936–1937 (např. Alexander Belić šedesátníkem, Puškinův večer Masarykovy univerzity, Profesor Benveniste v Praze, Erich Berneker zemřel) přinese či již v přepracované podobě obsáhl jiný svazek SW, nebo zda se jedná o opomenutí, jež vzniklo již při sestavování bibliografie (srov. její on-line verzi [zde](#)).

Druhý svazek devátého dílu SW uzavírá přetisk původně samostatně vydané Jakobsonovy studie Moudrost starých Čechů (nákladem Československého kulturního kroužku, New York 1943 – nejprve časopisecky v Nedělních Newyorských listech téhož roku). Ta vyšla také v Čechách v letošním roce samostatně v edici Tomáše Hermanna a Miloše Zelenky nákladem Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR a nakladatelství Pavla Mervarta. Na významné postavení této Jakobsonovy práce v rámci jeho díla kdysi upozornil objevně Jiří Brabec, později ji shrnul, následnou polemiku zmapoval a Moudrost starých Čechů zasadil do úzce dobového i širokého historického kontextu výborně Jan Lehár v České literatuře (1995, č. 1; též [zde](#)). Hermannova a Zelenkova edice (ke které se snad vrátíme v některém z budoucích ech) a vydání Jakobsonovy samostatně vydané knihy

v rámci Tomanova souboru, které vycházejí takto de facto současně, nabízejí přítomnému čtenáři komfortní podmínky pro recepci tohoto významného textu. Moudrost starých Čechů lze nyní nahlédnout v kontextu nachystaném svazky SW, tedy jako vyústění Jakobsonových snah o vypořádání se s otázkami například česko-německých vztahů či cyrilometodějské tradice u nás v časopisecky publikovaných příspěvcích různého typu v období první republiky, potažmo v kontextu další Jakobsonovy publicistiky z válečného období. Na druhé straně pražská edice Moudrosti starých Čechů nabízí čtenáři nejen opoznámkovaný text a obšírný úvod, ale i antologii textů z polemiky, kterou vydání Jakobsonova spisu v exilovém krajanském tisku vyvolalo (jedná se o texty S. Budína, E. Goldstückera, A. Hoffmeistera, J. L. Hromádky, O. Odložilíka a J. Voskovce). Pro čtenáře legendárního Jakobsonova spisu prostě ideální situace!

Píše Lucie Malá, 5. 8. 2015

Na podzim vyjde sté číslo Revolver Revue a na letošní rok připadá i třicáté výročí existence od prvního samizdatového čísla vydaného v únoru 1985 pod původním názvem Jednou nohou. Na místě je však také připomenout **Kritickou Přílohu Revolver Revue** (dále KP), která vycházela třikrát ročně mezi lednem 1995 a listopadem 2004 nákladem Sdružení na podporu vydávání časopisů (č. 1–21), respektive Společnosti pro Revolver Revue (č. 22–30). Šéfredaktorkou všech třiceti čísel byla Terezie Pokorná, redakci tvořili Viktor Karlík (č. 1–30), Michael Špirit (č. 1–21; jako redakční spolupracovník uveden v č. 24 a 25) a Robert Krumphanzl (č. 22–30). Průběžně číslované brožované sešity vycházely v proměnlivé grafické úpravě V. Karlíka.

KP se neprofilovala jako úzce specializovaný časopis a měla ambice reflektovat celé kulturní a společenské dění. Podle dílčích oblastí se prvních 18 čísel členilo do rubrik: výtvarné umění, architektura, literatura, divadlo, film, filozofie, historie, hudba, televize, rozhlas, tisk a společnost. Počínaje číslem 19 převládlo žánrové řazení článků. Tehdy vznikla i rubrika Vytrženo, obsahující souhrn aktuálních glos, které mnohdy čítaly jen několik řádků a právě pro svou zkratkovitost a pointovanost vyvolávaly zanícenější reakce než rozsáhlejší kritiky se znatelnou argumentační linií. Zasláné ohlasy s případnými reakcemi autorů vycházely pravidelně v závěru časopisu. Na rozdíl od Revolver Revue, která se soustředila na původní literární a výtvarnou tvorbu, otiskovala KP výhradně eseje, studie, kritiky, recenze, referáty nebo rozhovory. Anotace obsahu prvních osmnácti čísel tvoří součást jubilejního sborníku 15 let Revolver Revue (ed. Tamara Hořejší, vydala Revolver Revue 2001) a řada textů z KP byla přetištěna v knižních výběrech jednotlivých autorů (Martin Hybler, Andrej Stankovič, Zdeněk Vašíček ad.). Průběžná bibliografie byla publikována v číslech 10, 21 a 30, kompletní je k dispozici na webových stránkách Revolver Revue.

Okruh přispěvatelů nebyl vázán žádným explicitně formulovaným programem ani vymezen generačně, přesto autory časopisu sdružovalo jisté rámcové souznění. Vyjma již jmenovaných do KP psali např. Bohuslav Blažek, Jiří Cieslar, Adam Drda, Tomáš Glanc, Růžena Grebeníčková, Vladimír Just, Marta Ljubková, Pavla Pečinková, Jindřich Pokorný, Ondřej Štindl, Veronika Tuckerová, Ludmila Vachtová, Marek Vajchr nebo Miloslav Žilina. Hodnotová spřízněnost ale neznamenala nějak závazný konsensus, a tak docházelo k polemikám i mezi přispěvateli. V. Just, který se s redakcí časopisu názorově rozcházel už kvůli průběžným negativním ohlasům na kritický televizní pořad Katovna, na němž se autorsky podílel, dokonce v rozhořčení nad šifrovanými texty redaktorů KP v rubrice Vytrženo napsal: „To už se člověk skoro stydí, že do takového, kdysi snad slušného periodika kdy psal“ (č. 30, s. 128).

Deset ročníků časopisu obsahuje rozsáhlý a různorodý materiál a charakteristika publikované literární kritiky zde bude ilustrativní. V KP převažují dvě „metody“, které jsou pro časopis příznačné a poukazovaly na ně s odpovídající intenzitou i dobové ohlasy. Zaprvé je to zaměření na strukturu a stavbu konkrétního uměleckého nebo odborného textu. Odhaluje, nakolik tu řečeno slovy M. Hyblera „zaznívá skřípot koleček, který by nemělo být slyšet“ („Všechny ty tajnosti, dvojsmysly a nesmysly!“ [recenze Evangelia a ostružiny Vlastimila Třešňáka], č. 17, s. 90). Tento přístup k textu se prosadil např. v recenzi Zuzany Dětákové Když píše, je čistá o knize Boženy Správcové (č. 8, s. 64–67) nebo Marka Vajchra Póza suveréna, suverenita tvaru (č. 26, s. 59–62) o sbírkách Pavla Zajíčka a Jaromíra Zelenky. V některých případech tento způsob vnímání textů ústil i ke srovnávání vlastního dojmu z četby s domnělým záměrem autora díla, kdy podklad pro formulaci kritického soudu tvořila právě míra naplnění onoho záměru. Zřejmě také přispěl k nařčení přispěvatelů KP z absurdně doslovného čtení, idealizace literární autenticity (o jejíž podstatě se vedla v 90. letech minulého století větší diskuse), demagogie výkladu, účelových dezinterpretací a předpojatosti vůči určitým typům literatury, jakým je třeba masová četba.

Druhý a v kritickém časopise z dnešního pohledu o něco méně samozřejmý rozměr literární kritiky KP se odvíjí od poměrů panujících v literárním provozu s požadavkem jisté etiky a odpovědnosti kulturních činitelů. To přirozeně vylučovalo toleranci k projevům oportunistu, zdánlivé nestrannosti či upřednostňování vlastních zájmů před kvalitou výsledků. Tento typ napření se

v praxi projevoval např. nesmlouvavým upozorňováním na plytké a „bezpečné“ texty v literárních časopisech a kongresovou turistiku nebo kritikou nedůsledně odvedené ediční práce. Sem lze přiřadit i metakritiku a rozборы dosavadních konkretizací literárního díla a tudíž zřetel na jeho momentální „společenský“ život. V KP byla otištěna řada textů o produkci a strategiích nakladatelských podniků či literárních časopisů, mj. článek Legrace v Tvaru (č. 1, s. 83–84) M. Špirita, úhrn poznámek k Literárním novinám Jakuba Patočky (Petra Kolínská v č. 21, s. 76–83, a č. 22, s. 87–91; M. Špirit [pod šifrou M] v č. 22, s. 107–108) nebo glosy v rubrice Vytrženo, v níž toto rozšířené pojetí umělecké kritiky převládalo. Časopis příznačně otiskl několik bilančních přednášek z cyklu Podoby a problémy literárních časopisů pořádaného Společností F. X. Šaldy – a to včetně příspěvku, který se týkal praxe KP samotné.

Snaha narušovat ustálené (ne)pořádky nebývá příliš populární. V jedné z inzercí KP ostatně stojí na fotografii pod hlínou zpola „pohřbeného“ 27. čísla ironický přípis „Nejoblíbenější časopis v zemi“. Odpor vůči „etablované kritice“ či skutečnost, že se v časopisu zkrátka „málo chválí“, byly okruhu KP opakovaně vytýkány. Pavel Janoušek ve fiktivním slovníkovém hesle „Polopatiskismus“ (pod pseudonymem „překladače“ Mojžíra Jahody, Tvar č. 4/1997, s. 5) označil autory za „Majitele Pravdy a Morálky“, epigony radikální lektorské kritičnosti Jana Lopatky a elitáře (doslova „aristokraty“). Za předpokladu, že lze vzít tento parodický výpad za slovo, není spjatost KP s tvorbou J. Lopatky a filozofií časopisu Tvář bez významnosti (což není ani vazba na určitá období Kritického sborníku, kam část redakčního okruhu KP paralelně přispívala). Na blízkost k Tváři přílehavě poukázal Jiří Homoláč v jazykové analýze „Kritická Příloha Revolver Revue jako text“ (č. 14, s. 83–99, srov. zejm. 97–98). V KP také někdejší „tvářisté“ Bohumil Doležal, Zbyněk Hejda, Emanuel Mandler a zmíněný A. Stankovič publikovali. Už jen vzhledem k odlišné situovanosti obou periodik je ale představa přímé návaznosti na činnost J. Lopatky zjednodušující.

Za deset let se v KP nashromáždily příspěvky různého charakteru i nadčasové platnosti. Kromě standardního obsahu zde probíhala např. diskuse o autorství překladu Prezidenta Krokadýlů Warrena Millera (č. 7, s. 108–119; č. 8, s. 99–120; č. 9, s. 174–182; č. 11, s. 69–86; č. 19, s. 144–150). V redakci se také zkraje roku 1998 „neplánovaně sešly“ texty o publicistice Martina C. Putny na „obranu“ Milana Jankoviče (č. 10, s. 73–80). Koncepti se také obvyklé náplni čísel vymykal sedmnáctidílný seriál zápisků „Ruská kronika“ T. Glance (v č. 14–30) či cestopisné referáty o newyorské výtvarné scéně Veroniky Tuckerové (v č. 17–21, 23, 24, 26–28, 30). Pozoruhodným a originálním počinem jsou fotografie výtvarného projektu V. Karlíka „Naše časopisy“ (č. 15, s. 131–142), v jehož rámci byla výstižně „vyportrétována“ jednotlivá kulturní periodika.

O dnešním stavu literární kritiky a její budoucnosti se diskutuje a teoretizuje s větším nasazením, než s jakým je ve finále praktikována: tematické číslo této problematice věnoval čtrnáctideník A2 (č. 20/2014) a nedávno Host (č. 5/2015), v rámci Večerů evropské literatury se o literární kritice debatovalo 21. 4. 2015 a ve výčtu lze pokračovat. Současnost ale iniciativu a platformu, která by reflektovala kulturní dění ve srovnatelné šíři a s podobně jasnou koncepcí a vyhraněným postojem, jaký zastávala KP, postrádá. Kombinace nepochybně erudice, naléhavosti a energie, s níž okruh KP téměř sisyfovsky odmítal rutinu, pohodlnost, zlhostejnění a pseudoobjektivitu, je dnes výsadou pouze několika málo autorů. I proto stojí někdejší úsilí o zachování váhy slovního vyjádření a kladení vysokého nároku na odvedenou práci za připomenutí.

Píše Marie Škarpová, 12. 8. 2015

Od počátku existence České knižnice se v jejím edičním plánu počítá také s vydáváním tzv. starší české literatury, tedy českého písemnictví předobrozenských dob. Po zrušení či zastavení knižnic typu Živá díla minulosti nakladatelství Odeon nebo Thesaurus absconditus nakladatelství Atlantis je **Česká knižnice** aktuálně jedinou ediční řadou, která tzv. starší českou literaturu systematicky zpřístupňuje (v současné době s periodicitou jeden svazek ročně) a připomíná tak české veřejnosti, že tradice české literární tvorby, a to nejen v češtině, nýbrž ve starších dobách zejména či dokonce výhradně v jiných literárních jazycích, trvá už více než 11 století. O tom, že vydávání staré literatury není jen obrozensky ušlechtilým úsilím hrstky zapálených idealistů, kteří nechtějí nechat staré texty upadnout do zapomnění, ale že se stále najdou ti, kdo chtějí tato díla mít v knihovnách (a snad je i číst), svědčí také to, že některé z dosavadních titulů vydaných v České knižnici už jsou zcela vyprodány, a proto se – záslužně – přikročilo k reedicím. Tak byl v loňském roce opět vydán také **Labyrint světa a ráj srdce Jana Amose Komenského**. Nejde však o pouhý reprint prvního vydání České knižnice z roku 1998. Stojí tedy za to podívat se blíže na změny, jež byly v edici pro toto nové, druhé vydání (pořízené již nakladatelstvím Host) učiněny.

Obě vydání se nejnápadněji liší tím, že vydání první bylo dvojedicí: kromě Labyrintu (jehož editorem byl Jaroslav Kolár) obsahovalo také jiný Komenského útěšný spis vzniklý ve stejné době jako Labyrint a – obdobně jako Labyrint – v průběhu života Komenským několikrát přepracovaný, tedy spis Truchlivý (jeho editorkou byla Věra Petráčková). Nově byl ovšem vydán pouze Labyrint světa a ráj srdce. Proč k této redukci došlo, se nikde nedovídáme, a tak lze o jejich příčinách jen spekulovat. Rozsah editovaného textu to jistě nebyl (formát knižnice se nadto po převzetí nakladatelstvím Host ještě zvětšil). Nebo snad už Truchlivý nepatří mezi kanonická díla české literatury a nezaslouží si být v České knižnici znovu vydán? Či bylo jeho vypuštění zapříčiněno obavami, aby se snad současný čtenář nezalekl příliš „dlouhé“ dvojedice, a tak se mu raději nabídlo jen jedno Komenského dílo? Jistě, Labyrint světa a ráj srdce je zřejmě čtenářsky nejpřitažlivějším textem J. A. Komenského, má však Česká knižnice očekávání čtenářstva jen stvrzovat, či se jim dokonce přizpůsobovat, nebo usiluje spíše čtenářské stereotypy zpochybňovat? Přípravuje se snad vydání Truchlivého v samostatném svazku? Nebo je tomu ještě jinak?

V ediční poznámce nového svazku se dočítáme, že toto vydání „zcela respektuje text, který pro Českou knižnici v roce 1998 připravil dr. Jaroslav Kolár“ (s. 246) a že byly nově provedeny jen „ojedinělé opravy“ – konkrétně jsou zmíněny „drobné tiskové chyby“ a psaní adjektiva „Boží“ dle současných pravidel českého pravopisu. V tiráži knihy nicméně nalezneme formulaci, že „text edičně připravili Jaroslav Kolár a Markéta Selucká“. Pokud ovšem M. Selucká pouze revidovala Kolárem edičně připravený text a provedla v něm jenom ony výše popsání zásahy, které mají charakter jazykové redakce, lze její podíl na edici opravdu nazvat ediční prací? Opravňuje ji to k tomu, aby se prohlásila za spolueditorku? Nebo se snad podílela na ediční přípravě Labyrintu již pro první vydání a tam byla její ediční práce zamlčena?

Změn naznaly ve srovnání s vydáním z roku 1998 i rámcové části edice. V prvním vydání České knižnice byl editovaný text doprovázen jednak vysvětlivkami (jejichž autorem byl rovněž J. Kolár), jednak komentářem od J. Kolára a V. Petráčkové, v němž se stručně připomínají známé údaje o genezi Labyrintu a Truchlivého, o okolnostech vzniku obou těchto Komenského děl, o jejich recepci, identifikovaných literárních předlohách a zjevných inspiračních zdrojích i typologických vazbách k soudobým opusům jiných literátů. Dále komentář obsahoval stručnou ediční poznámku, byly v něm naznačeny dosavadní metodologické přístupy k oběma Komenského textům a podán přehled jejich nejnovějších kritických edic i výběrová bibliografie. Ve druhém vydání však nalezneme pouze vysvětlivky (označené ovšem jako „Komentář“), komentář prvního vydání byl vypuštěn. Jistě nebylo možné ho mechanicky převzít, neboť se týkal nejen Labyrintu, ale též Truchlivého, byl by se musel přeformulovat. Považovaly se však údaje v něm obsažené za zbytečné, nebo za tak všeobecně známé, že se nepokládalo za nutné je znovu uvést? Zřejmě má platit druhá z uvedených možností, neboť v novém vydání se např. nikde nepřipomíná, že se Labyrint dochoval v trojím textovém znění pocházejícím z autorovy ruky (rukopis z r. 1623, rozšířená textová verze

v tisku z r. 1631 a znovu textově pozměněná verze v tisku z r. 1663), vysvětlivky jsou však koncipovány tak, že tuto znalost předpokládají.

V tiráži knihy se dočteme, že „komentář napsali Tomáš Havelka a Jaroslav Kolár“, daný text však zjevně není výsledkem spolupráce obou zmiňovaných, nýbrž vznikl tak, že T. Havelka převzal vysvětlivkový aparát, který původně vytvořil J. Kolár pro edici Labyrintu v souborném vydání Komenského díla (Opera omnia, sv. 3, Academia 1978) a který byl poté ve zkrácené podobě převzat i do prvního vydání v České knižnici, tyto Kolárovy vysvětlivky (v oné obsáhlejší verzi) rozšířil ještě o další pasáže a doplnil o nové položky, v několika případech pak Kolárovy vysvětlivky zpřesnil či opravil (to se týká např. vysvětlivek, které upozorňují na biblické narážky či parafráze). Podíl obou autorů na vysvětlivkovém aparátu přitom není nikde (ani v ediční poznámce) naznačen. Zvolený přístup tak vlastně nabízí svěbytné chápání pojmu „kolektivní tvorba“, resp. „spoluautorství“: text signovaný dvěma jmény v tomto případě není výsledkem přímé spolupráce obou podepsaných, nýbrž se postupovalo tak, že se vzal hotový text jednoho (v tomto případě již nežijícího) autora a pracovalo se s ním podle vlastních záměrů a k takto nově vytvořenému textu se vedle jména původního autora připojilo jednoduše jméno další.

Už při letném srovnání vysvětlivkového aparátu prvního a druhého vydání Labyrintu je zřejmé, že Kolárova a Havelkova představa o tom, co má vysvětlivkový aparát obsahovat, se liší. Je pochopitelné, že T. Havelka rozšířil Kolárovy vysvětlivky o nové položky objasňující významy slov dnes už zastaralých či zastarávajících (např. čekán, fortna, ručnice, sochor). Pro mladou generaci druhé dekády 21. století, jíž je nové vydání Labyrintu určeno především (my dříve narození už totiž většinou nějakou tu edici Labyrintu vlastníme), je prostě čeština 17. století zase poněkud vzdálenější, než tomu bylo při přípravě vydání předchozího. Také výběr dalších reálií ke komentování pro nové vydání Labyrintu ukazuje, že Havelka dobře ví, jaká je bohužel vzdělanostní úroveň současné české mládeže (včetně té vysokoškolské), a tak raději vysvětluje, kdo to byl rychtář či purkrabí, kdo je to děkan či probošt, jaký je význam slova „farizejský“, kdo jsou to Múzy atd. Občas však Havelka neodolal pokušení seznámit nás se vším, co o komentované skutečnosti ví, a tu a tam nás zahrne nejrůznějšími kulturněhistorickými exkurzy, které s editovaným textem souvisí třeba i volněji a nejsou pro jeho pochopení už vlastně nijak důležité: např. k vysvětlení významu slova „paškvil“ připojil výklad o genezi literárního žánru paskvilu atd. Poněkud kuriózním případem je pak komentování pasáže, která není součástí editovaného textu: Havelka se totiž rozhodl komentovat také marginalie z vydání Labyrintu z roku 1631, které do vydání z roku 1661, jež bylo pro edici vzato jako výchozí text, přežaty nebyly, a které tedy pochopitelně v editovaném textu nenalezneme.

Především se ale v novém vydání Labyrintu proměnil sám charakter vysvětlivek. Havelka totiž do nich kromě objasňování reálií, vysvětlování významů zastaralých slov či poukazů na užití totožných motivů v jiných Komenského dílech apod. zařadil výběrově i informace o provedených emendacích, textová různočtení apod. (přitom však kritéria, na jejichž základě některé emendace či textová různočtení zmiňuje a jiná ne, nikde neobjasnil). Havelkovi se tak doprovodný komentář zjevně poněkud rozbujel pod rukama a v jeho pojetí začíná spíše plnit funkci jakéhosi „textového univerza“, jež v sobě subsumuje např. i údaje, které bývají tradičně uváděny v textově kritickém aparátu. Z pohledu „uživatele“ je tedy vysvětlivkový aparát dost nepřehledný (např. textová různočtení jsou „rozeseta“ mezi vysvětlivkami, aby je čtenář našel, musí vědět, na kterých místech psu docházelo k textovým posunům a proměnám, tuto informaci mu ovšem edice nedává, atd.).

Kolárova edice Labyrintu v České knižnici byla koncipována jako stručnější verze jeho vydání Labyrintu publikovaného ve třetím svazku Díla J. A. Komenského. Kolárov komentář byl sice velmi úsporný, nicméně případně zájemce odkazoval na jiné, podrobněji pojaté kritické edice Labyrintu i na sekundární literaturu a upozorňoval, kde se může zvidaný čtenář seznámit s dosavadními interpretačními pokusy a diskusemi nad dílem. Nové vydání Labyrintu žádný z těchto přesahů bohužel nenabízí: v důsledku toho se jeho doprovodný aparát tváří jako všeobsahující celek, k němuž už není nutné a snad ani možné cokoli dodat. Vypuštěním výše zmíněného textu J. Kolára a V. Petráčkové bez náhrady nebyl v knize zachován ani soupis odborné literatury publikované v letech 1978–1998, natož aby byl tento soupis aktualizován. Nahlíženo vcelku, příprava druhého

vydání Labyrintu v České knižnici zjevně nebyla odbyta, zejména Havelkovo nasazení pro danou věc je evidentní, samo o sobě však bohužel nestačí, neboť toto vydání se v posledku ukazuje být dost nekoncepční a jeho rámcové části redakčně nedořešené (podle údaje v tiráži byla odpovědnou redaktorkou kupodivu opět M. Selucká, která tedy zde měla plnit „dvojjedinou“ roli odpovědné redaktorky a zároveň spolueditorky knihy).

Svazky České knižnice by jistě měly být vzorem ediční i redakční práce, ostatně na webových stránkách České knižnice se lze dočíst, že jejím cílem je „připravovat kvalitní a dobře komentované edice základních děl české literatury“. Tzv. reedice svazků, které pro Českou knižnici připravil v 90. letech 20. století J. Kolár (kromě recenzovaného svazku je to i výbor Středověké legendy o českých světcích, u jehož druhého vydání z roku 2011 je v tiráži nově jako spolueditorka a spoluautorka komentáře uvedena rovněž M. Selucká, její podíl na dané edici se však jeví být obdobný jako v případě „reedice“ Labyrintu), však spíše vybízejí k otázce, jak v nakladatelství Host rozumějí pojmem (spolu)editor(ka), (spolu)autor(ka) či odpovědný redaktor/odpovědná redaktorka, a především k otázce, jak by měla vypadat reedice středověkého či raně novověkého textu.

Napsala Eliška Krásnohorská, 19. 8. 2015

V roce 1889 v červnovém čísle prvního ročníku Časopisu českého studentstva (vydavatel a nakladatel Karel. St. Sokol, redaktorem Antonín Hajn) se objevily jako úvodní profilové články texty Elišky Krásnohorské a T. G. Masaryka. Zatímco Masarykův text Několik myšlenek o úkolech českého studentstva je poměrně známý, druhý s názvem Vzdělání pro vzdělání zcela zapadl, snad i proto, že jeho autorka je příliš spojována se Smetanovými librety a povšechným obrazem vlastenecké ideoložky. Břítké postřehy Elišky Krásnohorské, jíž bude věnována jedna z letošních antologií IPSL, však nijak nezestárly.

lh

Vzdělání pro vzdělání

Přímá účelnost všeho moderního snažení, která se téměř denně domáhá výsledků velkolepých v oboru výzkumů, vynálezů i praktických úspěchů, má stinnou, pochmurnou stránku. Šmahem zavrhuje moderní svět vše, z čeho nekyne prospěch, a to prospěch co možná rychlý a vydatný. Ze života stírají se ideální barvy, stírají se i z povah, zásad, ba i z citů našich co den víc a více. Jaký div tedy, že též o účelu vzdělání zavládl názor materialistický, prospěchářský, který sice dávno není novým, ale nad porovnání povšechněji rozšířil se nyní, nežli tomu bylo ještě před čtvrtstoletím. Každé nové dorůstající pokolení vydáno jest silnějším a silnějším vlivu náhledů, že vzdělanost jest prostředkem, kterým lze dosíci postavení, a ničím více.

Pěstuje se vzdělání pro profesi, pro zlepšení hmotného blahobytu, pro snazší konkurenci v pověstném boji o žití, pro urovnání vyšších kariér, pro vyniknutí ve společnosti i na trhu života; – vzdělání pro všemožné praktické účely, jenom ne vzdělání pro svůj význam ideální, pro ušlechtnění člověka, pro rozmnožení nejčistšího, duševního blaha mezi lidmi, pro zobecnění poznání a pravdy, pro uhájení názorů svobodnějších a spravedlivějších –, slovem: jenom ne vzdělání pro vzdělání, a přece jesti vzdělání sobě samého účelem nejvlastnějším.

Mladý člověk naší doby věnuje se studiím s tím vědomím, že to činí pro *vezdejší chlebiček*, a kdyby mu i někdo připomenul, že nauky a uměny mají také jiný, vyšší účel, co asi by mu poprvé problesklo hlavou? Zajisté nic jiného, než takzvaná *sláva*. Ne snad sláva ve velkém slohu, spočívající na základě mohutných duševních prací nebo charakterních skutků, ale ta titěrná, pidimužická sláva v našich malých a malicherných poměrech tak laciná, která nemine u nás žádného ctižádostivce, má-li jen dost mravní chabosti, aby se dal do vleku některé dosti silné koterii. [...]

O každém způsobu vzdělání, o vysokém učení zejména, jest obecné mínění naší společnosti, že jest ho potřeba jen k odborným povoláním. Bez účelu tohoto zdálo by se vyšší studium našim kruhům zbytečností a podivínstvím, ba skoro výstředností pokárání hodnou. Naše společnost, kromě nejvzácnějších výjimek, téměř neví o jiném vzdělání nežli profesionálním, chlebovém: mluvíme zde totiž o vzdělání důkladném, opravdovém, nikoliv o povrchní oné polituře ducha, která se pěstuje pro salon, nemajíc ani nemohouc míti nějakého praktického významu. [...]

Kde vzdělání má jen účel praktický, kde duševní práce je jen obchodem, tam musí se vědění důsledně státi jen ziskem pro hlupáky, čím více pak hlupáků a čím méně vzdělaných, tím větší zisk pro každého jednotlivého z těchto privilegovaných. K takovým a nejistým koncům vede vypočítavý, střízlivý, prospěchářský směr vzdělání, který se okázale odříká všeho ideálního horování, všeho vzletu a zanícení pro čisté pojmy pravdy, krásy a dobra jako dětinství přežilého a v nepraktické své blouznivosti směšného. Směr ten neučiní vzdělanost ušlechťovatelkou, osvoboditelkou lidstva, ale mocnou pákou v rukou silnějších k jeho zotročení, využitkování a degradování. [...]

Chlebařský názor ten snižuje nejen nepřímo průměr vzdělání všeobecného, ale přímo určitěji strhuje na svůj nízký bod onu míru svobodného myšlení a vývoje duševního, která jest vrcholem inteligence národa a pro jeho platnost ve světle vzdělaném, pro jeho budoucnost v konkurenci se sousedy ještě více značí než počet škol a rozšířenost vědomostí obecných. Chlebařský názor nedopustí nikomu, aby síly ducha svého napínal více, než se mu hmotně vyplácí, aby hromadil vědění více, než jest mu nezbytno k provádění jeho profese; nejvyšší výkony lidského ducha nejsou a nemohou nikdy býti sdostatek odměněny zevně, nikdy nebyly podniknuty pro zisk, vždy z entusiasmů, z lásky pro věc, často obětmi mnohem závažnějšími, než jest pouhá oběť hmotná. Kdyby se každý duševně snažil jen tolik, pokud má zabezpečenou naději na odměnu, neměl by svět nejpřednějších děl uměleckých ani výzkumů vědeckých, neměl by oněch velikánů povahy, které jako věčně umravňující vzory ctí v hrdinách myšlenky a jejích mučednicích.

Nejvyšší směry duševní a mravní nevyplácejí se nikdy hmotně ani jiným druhem všedního prospěchu. Kdo více bádá a více ví než jiní, kdo myslí hlouběji a soudí ostřeji, kdo palčivěji cítí zlo a určitějším jménem je nazývá, kdo vroucněji vyzývá dobro a naléhavěji volá o jeho splnění: ten sotvaže počal svou duševní činnost, již porušil meze šablony a nemile se dotknul pohodlné obvyklosti, mrazil sebevědomí privilegované prostřednosti. Ohrozil neomylnost některé kasty, kteráž mezi sloupy svého trvání musí míti ten či onen pevně zakořeněný blud. [...]

Jako se duševní snaha jinak nepojímá, nežli že jest úsilím o ten chlebiček, tak se i v boji stran především hledívá k jedné zbrani: připravit odpůrce o chléb. Jest to starým prostředkem každé tyranie, zbavit chleba někoho, kdo se odvážil nepřijemných názorů, a také náleží ke zjevům zcela obyčejným, že muž v postavení poněkud odvislém na přízni jiných, byť vysoce zasloužilý a osvícený, bojí se hlásiti se nezastřeně k svému přesvědčení – kvůli chlebu. A tento chlební strach, zarážející každou smělejší myšlenku, každé pronikavější bádání i všecken povzlet nad uzavřený prostor pojmů přijatých a schválených, ten pocit nebezpečí jest tak rozšířen ve vzduchu, že se zmocňuje mnohých i tam, kde není podstatné příčiny, a nestatečnost, nemužné ustupování, zamlčování i zapírání svého přesvědčení nezřídka nalezneme se u lidí jinak ctihodných a hmotně zcela samostatných, aspoň nezávislých na oněch, jež uraziti se bojí prohlášením svého odchýlného náhledu.

Boj o žití v nejhrušším smyslu materiálním přenáší se na pole ducha. Když se pak zápas vede na tak neušlechtilém stanovisku, jaký div, že i způsob boje postrádá všeho, čím by měl boj myšlenkový povznesen býti nad všední zápas o skývu. Což divu, že právě lidé nejlepšího zrna pak se znechucením patří na to zápolení a volajíce po svornosti, domnívají se, že by nás spasil smír. A přece smír takový znamenal by zřeknutí se veškeré možnosti, aby z tříbících se myšlének vykryštovalo se poznání pravdy. Odřící se svého přesvědčení, jež máme za lepší než přesvědčení ostatních, zapřítí své vědomí draze nabyté, potlačiti svůj pud k pravdě a licoměrně schvalovati – byť mlčky – zásady a nauky, které se nám chybnými jeví – to jsou podmínky svornosti, jež se na nás žádá a za niž se nám slibují hrnce egyptské.

Jsou křivdy, s kterými smír by byl podlostí, nepravdy, s nimiž nelze nikdy poctivě uzavříti svornost; jsou nesprávnosti, proti kterým boj jest nejen plným právem naším, ale naší povinností národní a lidskou. A boj ten nesmí nás zarážeti, vyžaduje-li obětí sebevětších: hmotného prospěchu arci nelze se při něm nadíti jako při klidném, všemu příkyvujícím výdělkářství, a proto zřídka k němu s opravdovostí se odhodlají, kdož nevytkli duševnímu svému snažení vyššího cíle nežli lepší sousto chleba.

Jest to u nás smutný zjev, který jakož výmluvný doklad osvětluje pravdu, jak málo jsme dosud vyspěli nad primitivní, chlebičkové stanovisko v nejdůležitějších zájmech duševních. Stokrát opakované stesky, že obecnstvo neví si dosti literatury, bývají jako nejpádnejším důvodem podporovány výčitkou, že spisovatel český za svou práci jest hmotně příliš chudě odměňován. Obecnstvu se tím mimoděk vštěpuje domněnka, že literatura má ten účel, aby spisovatelé měli co jísti. Obecnstvo nechápe, že hmotná chudoba spisovatelů jest vysvědčením chudoby – ale duševní – pro vybrané kruhy celého národa, a tyto skutečně se honosí zcela zjevně, že poskytují spisovatelství nějaké podpory, kupují-li do roka několik knih. Tak daleko to dospělo, že se odbírání

knih pokládá téměř za jistý odbor dobročinnosti, ale na každý způsob za jednání nezištné a vlastenecké. [...]

Naše obecnstvo neví, že literatura není spasena tím grošem, který se na ni dle běžného výrazu „obětuje“, ale že jest jí potřeba porozumění, soudnosti, kritičnosti, interese, čilého ohlasu a duševní vzájemnosti v obecnstvu: jen pak může vykonati své určení.

Pravivá se obecnstvu, že literatura je vzdělá – tak jako by se tvrdilo, že dobrá setba vzdělá pole. Není tomu tak: setba vyžaduje pole již napřed vzdělaného, a literatura chce nalézt půdu již připravenou opravdovým, prohloubeným vzděláním v obecnstvu – jinak padá sémě její stále na ztvrdlou kůru anebo skálu. [...]

Píše Marie Smějsíková, 26. 8. 2015

V posledním roce vyšly česky hned dvě knihy esejí anglického spisovatele polského původu **Josepha Conrada** (1857–1924). Tou první byl výbor s názvem **Poznámky o životě a literatuře** (Revolver Revue 2014, uspořádal a přeložil Petr Onufer), druhou pak **Zrcadlo moře** (The Mirror of the Sea, Pulchra 2014, přeložil Michal Kleprlík), po jehož českém vydání volal právě doslov Poznámek. V krátkém časovém intervalu tak u nás vychází podstatná část esejistické tvorby autora, jehož prózy jsou v češtině dostupné a recipované již mnoho desetiletí.

Kniha z edice Revolver Revue nese název shodný s Conradovým dílem z roku 1921, jejich obsah se ale nekryje. V případě titulu z roku 2014 jde o výběr esejí z knih *Osobní záznam* (1921), *Poznámky o životě a literatuře* a *Poznámky o mých knihách* (1921). Vybrané texty vytvářejí celek nejen v rámci dvou tematických oddílů, na něž je kniha členěna; i když vznik esejí často dělí několik let (každé pojednání je datováno), některé motivy a myšlenky se vracejí, jako např. víra v neznitelnost národního ducha, úvahy o neevropském charakteru Ruska nebo o otupělosti a necitlivosti vůči hrůzám války. V ediční poznámce je vysvětlen pouze výběr textů z knihy *Poznámky o mých knihách*; všechny eseje ve výboru jsou pak řazeny podle výskytu v původních knihách – texty z jednotlivých Conradových publikací tak zůstávají pohromadě.

První oddíl *Poznámek* sestává ze tří delších esejí, v nichž Conrad před první světovou válkou a v době těsně po ní zvažuje možné budoucí dopady tehdejších událostí a diagnostikuje evropskou i ruskou společnost a mentalitu – ruské autokracii je tu přisuzována „nelidská podstata“ (s. 21), Rusko je monstrem a „fantomem, zčásti ghúlem, zčásti džinem, zčásti Mořským starcem“ (s. 35). Texty jsou dobově zakotvené, což ale neznamená, že by pronikavost Conradových poznatků a soudů byla nějak časově omezena. Častokrát je tomu dokonce naopak, především díky autorově schopnosti proniknout k jádru událostí a problémů.

Druhá část knihy obsahuje 16 textů o vlastní i cizí literární tvorbě a o podstatě a působení uměleckého díla. Ale také o námětech, inspiracích a autentičnosti, již Conrad shledává i tam, kde jsou umělecky zpracovány situace, které se sice ve skutečnosti nestaly, ale jsou založeny na tvůrcově zkušenosti.

Při úvahách o charakteru tvorby jiných autorů Conrad často dospívá k různým obecně platným konstatováním a závěrům, např. o svobodě autorovy imaginace nebo upřímném vnímání života a jeho zobrazení. V první řadě ho však zajímá smysl daných děl, do jaké blízkosti se postavy dostávají k „pravdě našeho společného údělu“ (s. 101), tedy bolestnosti a zajímavosti života, ale i jeho ukončenosti. Toto hledisko vysvětluje také z Conradových textů o vlastních prózách, které často začínají jako reakce na recenzi nebo jiný ohlas. Autor v nich nejen osvětluje vlastní inspirace, ale i vyjevuje, co bylo při psaní jeho cílem. Vztahuje se ale pouze k postupům a fází tvorby, nikdy ne k účinku, jaký dílo má nebo má mít – několikrát uvádí své dojmy z četby vlastních děl, s tím, že jeho slovo má však stejnou váhu jako slovo jakéhokoliv jiného čtenáře.

Druhá kniha, *Zrcadlo moře*, sestává ze 49 číslovaných textů věnovaných námořnickému životu a rozdělených do 15 metaforicky pojmenovaných celků. Číslování esejí pokračuje kontinuálně napříč těmito „kapitolami“, neboť jednotlivé texty na sebe často nějakým způsobem navazují. Zároveň se ale vztahují k příslušnému zastřešujícímu tématu (každá „kapitola“ zahrnuje zhruba tři stati) a obohacují ho přidáním určitého aspektu.

V jednom z textů zařazených do *Poznámek o životě a literatuře* Conrad charakterizuje *Zrcadlo moře* jako „sbírku dojmů a vzpomínek“ (s. 108). Jakkoli se v knize setkáváme i s reflexemi a úvahami, vzpomínky tu skutečně převažují. Spolu s praktickými poznatky i bystrými postřehy však eseje *Zrcadla moře* často přesahují např. do oblasti politiky nebo umění, a to je poji s texty zařazenými do *Poznámek*. Stati obou knih prostupují také projevy úcty, pokory, důvěry nebo respektu, v *Poznámkách* přítomné spíše na pozadí a implicitně, v *Zrcadle moře* přímo vyjadřované ve všech podobiznách námořníků a v popisech lodí a přístavů. Přestože jde o eseje týkající se primárně

tohoto cestovatelského života, Conrad tu věnuje pozornost jazyku a různým, zejména novinovým vyjádřením. Poukazuje na nepřesnosti a nedostatečnost některých formulací a odhaluje, co se skrývá za jednotlivými frázemi, kterých autoři článků často užívají.

Složitosti Conrada jazyka se v doslovu k Poznámkám dotkl P. Onufer a způsob, jakým se s Conradovým vyjadřováním on a M. Kleprlík vyrovnali, se liší. Překladatel Poznámek, patrně ve snaze zachovat věrnost originálu, volí archaičtější styl a slovní zásobu („Připadalo mi, že zůstat v té úzké uličce dost dlouho, býval bych se stal bezmocnou kořistí Stínů, jež jsem vyvolal,“ s. 77) a upřednostňuje vazby a větnou stavbu, které mají blízko k angličtině („Lze s jistotou říci, že se tyranie, disponující tisícem proteovských tvarů, z posledních sil udrží ještě dosti dlouho, než se slepým davům konečně podaří zašlapat ji do země miliony bosých nohou,“ s. 25). Analogické případy jsou v Zrcadle moře řešeny volnějším překladem (např. užíváním vedlejších vět místo zpřídavných přechodníků), který sice tak přísně nekopíruje syntaktické uspořádání originálu, zároveň ale nekonfrontuje čtenáře se stopami původního jazyka a neodvádí tak pozornost od obsahu textu. Eseje z obou knih navíc obsahují cizojazyčná (tj. neanglická) slova nebo krátké věty – Poznámky francouzské, Zrcadlo italské, francouzské a španělské. V Zrcadle moře bývají v poznámce pod čarou přeloženy, v Poznámkách několikrát sám autor zakomponuje jejich anglický ekvivalent do dalšího textu, jsou tedy srozumitelné; několik jich ale zůstává nevysvětlených a nepřeložených.

Doslovy Petra Onufera (Poznámky o životě a literatuře) a Jiřího Podzimka (Zrcadlo moře) se v pojetí esejistiky Josepha Conrada v některých bodech rozcházejí. Onufer Conradovy eseje pojednává globálně v kontextu autorova díla, srovnává jejich pozici s esejistikou T. S. Eliota a z pozice překladatele se věnuje také Conradovu jazyku a stylu. Zatímco Onufer vyjadřuje domněnku, že Conradovu esejistiku je třeba znát k úplnosti autorova obrazu, neboť ukazuje intelektuální podloží jeho próz, Podzimek volí jiný úhel pohledu. K Zrcadlu moře přistupuje s důrazem na možnost nalézt zde reálné předlohy Conradových románů, je tu podle něj pojmenováno „to, co z Conradových próz cítíme, aniž by doslovoval“ (s. 247). Z ladění jeho doslovu je patrné, že se Podzimek nechal částečně unést Conradovým obrazným jazykem, a kromě pasáží, v nichž mnoha přívlastky opatřuje výčet toho, co čtenář v knize najde, vztahuje dojmy ze Zrcadla moře ke Conradově prozaické tvorbě, zejména k Nostromu. Prostor vymezený doslovu však mohl být využit jinak, s větším soustředěním na Conradovy eseje a myšlenky, jež zasluhují hlubší pozornost i samy o sobě.

Napsal Jaroslav Seifert, 2. 9. 2015

*V souvislosti s nynějším vydáním třetího, závěrečného ze svazků shrnujících publicistickou část Seifertova díla (**Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 14. Publicistika /1939–1986/**, ed. Jiří Brabec a Michal Topor, Praha, Akropolis) publikujeme jeden ze série textů, jimiž se Jaroslav Seifert v letech 1946–1947 na stránkách deníku *Práce* obracel k osobnosti a dílu básníka Karla Tomana (1877–1946). Z řady článků vybíráme dvoudílný fejeton *O nemocném srdci básníkově* (*Práce* 3, 1947, č. 52, 2. 3., s. 3, č. 58, 9. 3., s. 3), předznamenávající v některých pasážích kapitolu *Komu dřív padnout kolem krku z knihy Všecky krásy světa*.*

mt

O nemocném srdci básníkově

Kroky, které přivedly básníka Karla Tomana do činžovní vily na bělohorské silnici, byly jistě spíše náhodné. Byl to však již závěr pouti velmi vzrušené, podzim člověka tak významného, čas tak mimořádný – Toman tam prožil posléze celou válku –, že jsme mimoděk, přes všechny fráze o třistaleté porobě, tyto všechny skutečnosti navzájem svazovali. Jak byla zádumčivá ta obora nad střechou jeho domova! A když jsme vidávali nemocného básníka opřené o čelo lůžka a bojujícího nejen s úpornou chorobou, ale koneckonců i s okupanty, blízkost letohrádku postaveného ve formě hvězdy uprostřed obory byla nám přece jen symbolická.

My, kteří jsme byli svými domovy mu nablízku, bývali jsme na tohoto svého básníka hrdi. V těžkých chvílích, kdy na bělohorské pláni se nám zjevoval tesklivý Alšův havran, kdy nad střechou letohrádku hořely krvavé červánky – vzpomeňte jen na ruzyňská kasárna, která jsou za zdí obory –, navštěvovali jsme Tomana, chodíce si pro hrst zpráv, které básník odposlouchával ve všech možných jazycích, pro bodavý epigram, a konečně pro blaživé, mocné slovo víry. Nikdy, ani v nejhroší chvíli, kdy byl již sám připraven na nejhroší, básníka neopouštělo.

To byste to u nás v Břevnově musili znát! Tu Hvězdu zelenou máme na blízkém obzoru. Ulicemi předměstí i v polích putují barokní poutní kapličky až ke kostelu na Bílé Hoře. K tomuto kostelu, postavenému na starém bojišti, chodíval někdy nemocný Toman a usedal na lavičku v chrámovém nádvoří. Z obou kopců uzavírajících Břevnov každého jarnějšího dne je vidět Říp. Co jsme se toho kopce v dlouhých měsících války nahledali a navolali!

Tak dlouho jsem tě nespatriil,
až tuhle! Kouřím dýmku,
před oknem větev, květen byl,
tak dlouho jsem tě nespatriil,
tak dlouho! Od podzimku.

Napravo věže u Víta,
přede mnou u Markéty,
a větev prudce rozkvítá,
ach, vpravo věže u Víta,
kouř pouštím mezi květy.

Když jsem se díval do dále,
zhléd jsem jej mezi mraky.
Po okně kapky stékaly,
když jsem se díval do dále,
a po mé tváři taky.

Dnes je tak všecko dojemné,
proč byl tak dlouho schován?
Vlevo, pár minut ode mne
– dnes je tak všecko dojemné –
bydlí teď básník Toman.

Na toho taky vzpomíná
člověk si každou chvíli.
Sůl nám dnes padá do vína,
když člověk na vše vzpomíná
a myslí na bastily.

Ale tu vzpomínky nezačínají, tu vlastně již končí. Vraťme se proto cestou mnoha let pod klenbu malé zakouřené vinárny na Perštýně, dnes již rozkotané, kde jsme viděli básníka ponejprv.

Z trojice poetů, k jejichž slávě toužili jsme se přiblížiti, Fráňa Šrámek tu stával kdesi v pozadí, v líbezném kraji soboteckém, ve stínu černé Kostí. Jeho tvář byla nám ověncena samými dívčími úsměvy, jako je svatý obrázek opleten růžemi. Nikdy jsem ho v životě nespátřil.

S. K. Neumanna poznali jsme již jako básníka Nových a Rudých zpěvů, bojovného pěšáka revoluce, kdy již vyvanula vroucí a vášnivá něha Knihy lesů, vod a strání. Chodili jsme s ním po předměstských hospodách, kde již recitovali Majakovského Levý pochod.

Karel Toman s ironickým úsměvem na svých brýlích a s přátelským rukypodáním zdál se nám nejdříve trochu cizí. Nesdílel tenkrát naše revoluční nadšení a první naše básnické pokusy potězkával shovívavě. Měl rád Jindřicha Hořejšího, který nám o něm v Tůmovce často vyprávěl. Tehdy více než poezii milovali jsme snad jeho básnické osudy, jeho dobrodružství, cesty po Francii, hlad v Londýně a okázalé pohrdání počestným maloměšťáctvím. Ale jiskřivý prach Paříže, který se nám třeptil v záhybech jeho pláště, lákal nás především.

Kolik příhod a anekdot pravdivých i vymyšlených se připínalo k jeho básnickým toulkám po světě. Byly rozkošné i vtipné. A jednu, odvážnou, připomenu tak, jak jsem ji slyšel, i když není snad tak docela přesná. Je charakteristická nejen pro Tomana, ale i pro prezidenta Masaryka, kterého Toman tak miloval.

Vyprávěl nebožtík redaktor Laurin jednou v Lánech, jak nerozloučiv se s nikým, ani se svými šéfy v úřadě, ujel Toman do světa. I klobouk nechal na věšáku. Tak vidíte, pane prezidente, jak jsou básníci nezodpovědní – podotkl jeden z hostí páně prezidentových. Ale prezident Masaryk poznamenal vzápětí: Já bych to udělal taky!

V postavě Tomanově dohořívala nám všemi barevnými ohni i dramatická legenda prokletých básníků, kteří na periferii své společnosti, dokonale jí zhrdajíce, plivali své hořké sliny na její pozlacené roucho. A sklenice vína, kterou měli rádi Šrámek i Neumann, v ruce Tomanově byla nám symbolem básnického habitu i osudu. Tu milovat – naučili jsme se ještě dříve než psáti verše. Tomanův návrat z dalekých cest k tichu domova a k vůni rodné hlíny – prodělali jsme pak později v letech osudných téměř všichni. A jestliže Toman v posledních letech svého života přidal k červeno-modro-bílému praporu i rudý prapor dělnické strany, většina z nás k rudému praporu přidala opět prapor republiky. A tehdy sešli jsme se s básníkem v uctivém přátelství.

*

Když vyšel před Tomanovou smrtí u Borového svazek poezie, do kterého shrnul autor své celoživotní dílo, vybíraje až příliš přísně, byla to vhodná chvíle zamyslet se nejen nad skromností a cudností básnickovou, ale i nad způsobem jeho práce. Tomanův postoj k básnické tvorbě byl, zdá se, v naší literatuře poněkud překvapivý.

Jestliže pohroužíme se do světa básníka a jestliže pomůže nám trochu znalost i jeho osudů, zjeví se nám i tajemství jeho práce. To, co vzešlo z básnickovy ruky, to, co nás zaujme svou životní pravdivostí, nerodilo se v obláčcích kouře jeho cigarety, ale bylo dříve žito se vsí tragickou vášní básnickova srdce. Jsou to vlastně vždy dramata sevřená do několika strof, které byly sice vykrouženy se vsí svrchovaností velkého umělce, ale i s úsporností pracujícího dělníka.

Toman vyprávěl nám kdysi sám, jak píše. Ne, to slovo není to pravé. Neboť tu nejde o kupy bílých čtvrtků, které ruka chvatně popisuje a vzápětí roztrhané hází pod stůl. Není tu rukopisu, který je plný škrtnů a přepisů. Toman vyprávěl, že chodí s myšlenkou básně v hlavě tak dlouho a tak dlouho říká si verš za veršem, dokud celá báseň nevyplyne mu bez kazu. Pak usedne a hotové verše opíše prostě podle své paměti.

F. X. Šalda ve své studii o Tomanovi, která mimochodem má platnost vědecky zjištěné pravdy, poznal a popsal tento tvůrčí proces velmi přesně. Šalda píše: Cítíš, že tyto Tomanovy verše byly skandovány na dalekých toulkách a procházkách, na nekonečných silnicích a že dřív, než je básník napsal, uměl je z paměti.

Pro nás, kteří jsme dychtivě hledali poučení pro svou práci, bylo toto poznání objevem důležitějším nad jiné. Patnáct slov, která vysloví myšlenku, to bylo mnoho. Ukázalo se, že stačí těch slov jen sedm, aby myšlenka, vylehčená až k tanci, povznesla se z tíhy slov až ke třpytu, který nezhasíná.

V tom je Tomanův básnický typ v české poezii zcela nový a zcela svůj. Jestliže u ostatních básníků můžeme se učit nejen z jejich vrcholných a básnicky nejlepších čísel, ale i z jejich chyb, není této druhé stránky u Tomana téměř vůbec. Stačí jen připomenouti jeho vstup do české literatury. Toman přišel ve chvíli, kdy zázračné ruce Jaroslava Vrchlického vršily knihu za knihu, kdy měkké nemocné prsty Sovovy přehrávaly na vzácných houslích a kdy ironicky zlé pero Macharovo zlostně skřípalo v českém životě. Přišel se skromnou útlou knížkou, aby teprve po několika letech přidal jinou, stejně útlou a skromnou, a aby poté na sedm let dokonce se odmlčel. Otvíráme dnes tyto jeho knihy, a co nás zvláště zaujme, je nejen opravdovost básnického poznání, životnost jeho myšlenky, ale i rosná svěžest jeho veršů. Jsou jako květiny, které jsme utrhlí po dešti a které neseme opatrně, abychom nesetřáslí jejich třpytnou rosou.

A právě toto básnické tajemství Tomanovo přivábilo mladé básníky, aby usedali u jeho nohou. Tak málo napsati, a říci tolik! Tak málo slov, a tolik silné, podmaňující poezie!

Před okny Tomanova příbytku je opuštěné hliniště staré břevnovské cihelny. Za války cvičili v něm němečtí vojáci a stříleli naostro. Tak údery nemocného srdce, tišší a tišší, byly doprovázeny rachotem výstřelů. Toman s úzkostí poslouchal obojí.

Tři vroucí přání nadnášela však toto srdce. Toman chtěl se dočkati dne osvobození, chtěl spatřiti svého syna, který bojoval na straně spojenců, a konečně chtěl na svém klíně prolistovati definitivní vydání svého básnického díla.

Osud, který k němu nebyl dříve nijak vlídný, splnil mu všechna přání. Pozdravil den svobody, objal se se svým synem a konečně rozevřel i svazek svých básní.

A pak nám podal ruku na neshledanou.

Píše Libuše Heczková, 9. 9. 2015

Těsná maska psaní

Památce Zuzany Brabcové († 20. 8. 2015)

Čínský básník Liu Xie tvrdil, že poezie je zkušenost existující ve slově, je citem, touhou, intencí, stavem mysli. Nemusí to být jen poezie vypadající formálně jako poezie. Filozof Hans-Georg Gadamer psal, že umělecké dílo je prodloužením bytí, a slovenská básnířka Mila Haugová s ozvěnou dodávala: „Čo nenapíšem, nejestvuje,“ ale v jednom svém textu také poznamenala: „V těsné masce ženy: umořit se, umučit se, umřít, umoudřit se? Které ženě se podaří to poslední, je částečně zachráněná...“ Je psaní záchrana? Nebo snad částečné zmoudření? Dnes se takováto patetická slova ve vztahu k próze skoro neužívají.

Zuzana Brabcová nenapsala za svůj život mnoho textů. Všechny byly nějakým pokusem o stvrzení existence a také o záchranu sebe samé, všechny jsou částečným zmoudřením, a současně ale také onou těsnou maskou ženy. První román *Daleko od stromu* (1984 v samizdatu, 1987 v exilovém nakladatelství, 1991 tiskem v Čechách) je dramatem samoty v rodině, druhá *Zlodějina* (1995) samoty v dějinách, třetí *Rok perel* (2000) samoty v těle a čtvrtý *Stropy* (2012) samoty v nemoci. (Poslední kniha *Voliéry* by měla vyjít v roce 2016.) O všech těchto románech lze společně s básníkem Liu Xiem říci, že jde o zkušenost ve slově, která je u dnešních českých prozaiků vzácná. Nikoliv bezbřehá sebe prezentace nebo vševědouce, ironická nadřazenost nebo kulhavá sebelítost. Ale celistvost, někdy jen těžce dosahovaná. Vyprávění *Zlodějiny* se mi zdávalo manýristické, ale ani v něm nešlo jen o spisovatelku, o jednu z jejích vlastních masek, nýbrž šlo o slovo. Zuzana Brabcová věděla, že dobré příběhy se rodí z aktivity vyprávění, ani jedna čárka nemůže být nadbytečná, každý sebemenší detail musí mít svůj význam. Její masky byly hlavně maskami vyprávěcími.

Neznala jsem Zuzanu Brabcovou, znala jsem její vyprávění, často rozbujelé, ale někdy omamné a vždy imaginativní. V *Zlodějince* se jako obraz nebezpečí bezskrupulózního nadcházejícího času objevil název firmy Bosch, tehdy jen jako snadná metafora. V románu *Stropy* se Boschovy zahrady stávají hlavním prostorem, v němž se pohybujeme my čtenáři i autorka. V dvourozměrném prostoru obrazu se čas zastavil: „...všechny jednotliviny se proměnily v proudění bez konce, ve vlny téhož, v oslepující příboj ne-prvků a figury tance...“

Byla to jen shoda nějakých okolností, že jsem psala o prvních románech Zuzany Brabcové, osobně jsem se s ní setkala snad jen jedinkrát. Znala jsem jen její prodloužený život – život psaní. Znovu jsem jej pročítala na konci srpna...

Píše Michael Špirit, 16. 9. 2015

Začalo to docela slibně: v roce 1992 vydala Obec překladatelů bibliografický soupis Zamlčování překladatelé, který byl výsledkem veřejně vyhlášené výzvy a přinesl údaje o skutečném autorství českých překladů bezmála 700 literárních a audiovizuálních děl z let 1948–1989, která nemohli jejich původci podepisovat vlastními jmény. Jenže bibliografie přinášela jen údaje o těch, kdo se sami přihlásili. Tohoto provizoria si autoři soupisu byli vědomi a na veřejnost apelovali dále. Databáze Národní knihovny některé údaje o „pokrývání“ do knihovnických záznamů zabudovala, jiné nikoli, a nic bohužel nenasvědčuje tomu, že by se v tomto směru chystala podniknout něco zásadního. Databáze českého uměleckého překladu po roce 1945 na webových stránkách Obce překladatelů informace o pokrývaných a pokrývajících autorech ze Zamlčovaných překladatelů absorbovala, doplnila je dalšími, ale neuspokojivost současného stavu docela otevřeně připouští: „Jsme si vědomi toho, že zde nejsou údaje za posledních deset let, aktuální spolehlivá bibliografie stále chybí, komplexní informace nelze bohužel nalézt ani v databázi vytvořené Ústavem translologie FF UK, ani v databázi Národní knihovny. Obec překladatelů se pokouší o nápravu daného stavu.“

Složitost té části úkolu, který se týká překladů pod cizím jménem, tkví v tom, že od literárních historiků a překladatelů předpokládá kromě standardních odborných nároků také bezmála práci detektivní. Nespočívá totiž jen v pobytu na vědeckých pracovištích, v knihovnách či v internetovém prostředí, ale vyžaduje také „vyjít do ulic“, tj. mluvit se svědky (kolegy, přáteli, rodinnými příslušníky), nahlédnout do soukromí (přístup ke korespondenci, diářům, vlastně k jakýmkoli privátním listinným materiálům, pokud se ovšem zachovaly), a především mít oči a uši stále otevřené. Práce je ztížena – nebo z opačné perspektivy, pro ty, které přitahují nelehké úkoly: akcelerována – tím, že málokdy jsou předmětem odborného zájmu mediálně známé osobnosti nebo spektakulární překladatelské výboje, nýbrž nenápadná, poctivá a profesionální činnost, „běžná“ překladatelská nebo vykladačská práce, a že desítky nebo stovky hodin investovaných do pátrání mohou končit ve slepé uličce. Říká-li Antonín Přidal, iniciátor bibliografie Zamlčování překladatelé, v knize rozhovorů s 27 překladateli Slovo za slovem (Academia 2012), že „víc než deset nebo dvacet titulů tam nechybí“, jde pravděpodobně o odhad, který je víc než optimistický.

Smrt překladatelky a nakladatelské redaktorky **Věry Saudkové** 3. 8. 2015 v pozhnaných 94 letech by se mohla stát dalším podnětem k znovuočvření otázky nebo zintenzivnění zájmu literárních historiků a knihovníků o pravé autorství překladů a průvodních textů k nim, které z nejrůznějších důvodů nemohli jejich původci podepisovat vlastními jmény. „Nejrůznější důvody“ měly do roku 1989 společný základ v praxi vlády jedné politické strany, a reakcí na osobní, společenskou, profesní a jinou ostrakizaci byl aktivní odpor vyžadující vlastnosti nutné k životu v okupované zóně: vědomí solidarity, odvalu, vtip a schopnost udržet tajemství. Je těžko uvěřitelné – řečeno s trochou hořkého patosu –, že čtvrt století k „rozkrutí“ této intelektuální zakonspirované činnosti nestačilo.

Věra Saudková, redaktorka nakladatelství Svoboda (1968–1977) a Odeon (1981–1983), půjčovala své jméno k překladům z němčiny kromě autorů, které soupis z roku 1992 uvádí, tj. Josefu Balvínovi a Sergeji Machoninovi, také literární historičce, kritičce, editorce a překladatelce Růženě Grebeníčkové. Paradoxní na této spolupráci bylo, že se tak dělo v době, kdy Grebeníčková některé své překlady v určitých nakladatelstvích či obdobích vlastním jménem normálně podepisovat mohla: z odborných textů z ruštiny Berkovského Německou romantiku a z němčiny obsáhlý výbor ze statí G. Lukáce (obojí Odeon 1976), z beletrie Hirschovo Císařské počasí (Práce 1976), Winderova Následníka trůnu (1979), Timmova Morengu (1981, obojí Svoboda), Hofmannův Rozhovor o Balzacově koni (Odeon 1986) a Blatterovo Není krásnější země (Svoboda 1989). Slovo „paradoxní“ je však nepřesné a jeho správné užití by mělo smysl jen vůči nějaké symetrické struktuře; komunistická kulturní politika byla ale důsledná i chaotická, paranoidní i lhostejná, pomstychtivá i senilní. Dobrá svědectví o tom přináší vzpomínaný sborník Slovo za slovem.

Věra Saudková potvrdila v létě 2001 autorovi těchto poznámek v osobním rozhovoru, že své přítelkyni (R. Grebeníčková jí mj. připsala studii uveřejněnou v roce 1970 v dvouměsíčníku *Orientace Dialog* a předmětná situace) půjčila své jméno pro překlady německy psaných románů Stefana Andrese Holubí věž (Práce 1974) a Karla H. Roehrichta Děti periferie (Svoboda 1984) a kryla ji i v případě doslovů k českým vydáním próz Franze Innerhofera Krásné dny (1980) a Maxie Wanderové Život skvělá alternativa (1985, obojí Odeon). Její svědectví, které si mohla připravit na základě zaslaného dopisu se seznamem otázek, pokládáme za spolehlivější než rozhovor vedený o deset let později pro sborník *Slovo za slovem*, kde o svých vlastních překladech říká, že šlo o „autory z NDR pro Svobodu a pak po revoluci pro Iva Železného, když odešel z Odeonu“ (s. 352).

Svědectví z roku 2001 dáváme větší váhu ještě ze dvou dalších důvodů: Doslovy k prózám Franze Innerhofera a Maxie Wanderové nesou zřejmé lexikální, stylové a noetické znaky interpretačního přístupu R. Grebeníčkové. S výrazy či obraty jako „románová výpověď“, „odmítnutí výmyslu v románové literatuře“, „životní surovina“, „přísun zpráv o životě“, „škála tělesných pocitů“, „mimování pohybů“, „situace písčitého“ nebo „snímání holých faktů“ se lze shledat v jejích textech v takové frekvenci, že je lze považovat za zřejmý trademark RG. Vedle toho se v těchto doslovech setkáváme se sentencemi, které úzce korespondují s nálezy publikovaných studií R. Grebeníčkové o Benjaminovi, Winderovi, Dostojevském, zábavné literatuře, vztahu tzv. skutečnosti a fikce nebo ruských formalistech: „pečeť středoevropské kultury, která se nikdy nevyznačovala snaživostí a sotva se kdy starala, aby přispěla první s tím, co si trh zrovna žádá“, „vymyšlené příběhy čtenáře nedojímají a lze je uplatňovat nanejvýš v literatuře konzumní“, pokusy „nejsou neseny ambicemi, přesvědčením o talentu, který se musí prosazovat“, „podle prognózy, jakou stanovili už ve dvacátých letech nejprozíravější kritikové, dožadující se tzv. literatury faktu“. V doslovu k Innerhoferovi zaznívá navíc přímá narážka na práci Horsta Althause, kterou Grebeníčková (pod svým jménem) recenzovala v roce 1978 pro *Musil-Forum*, půlročenku Mezinárodní společnosti Roberta Musila, sídlící tehdy v Saarbrückenu. Atribuovala-li Věra Saudková autorství doslovů, předpokládáme, že její svědectví lze považovat za bernou minci i v případě zmíněných dvou překladů.

V pozůstalosti R. Grebeníčkové se navíc zachoval svazek útržků ze složenek, jimiž nakladatelství a časopisecké redakce poukazovaly autorské honoráře, a to pokládáme za druhý, materiální důkaz o autorství citovaných překladů a doslovů. Konvolut není jistě úplný, ale obsahuje zásilky od března 1956 do července 1996, na všech je udán odesílatel a často i určení (lektorský posudek, článek, doslov či překlad). Mezi lístky je i 25 útržků daných na adresu Věry Saudkové, včetně honorářů za zmiňované práce. Pokládáme za nepravděpodobné, že by R. Grebeníčková byla sběratelkou útržků ze složenek na cizí honoráře.

Z toho všeho vyplývá, že Věra Saudková přeložila z němčiny zřejmě „jen“ romány Gerti Tetznerové Karen W. (Lidové nakladatelství 1979), Alfreda Döblina *Milost se neuděluje* (Mladá fronta 1985) a Karla H. Roehrichta *Klokot velkoměsta* (Svoboda 1986) a v roce 1992 pořídila, zjevně pro radost a snad i jistý výdělek, tři překlady pro edici nakladatelství Iva Železného *Knihovnička Večerů pod lampou*. – Nekonstatujeme to proto, abychom unížili autorčino překladatelské „portfolio“, nýbrž abychom připomněli statečné, věcné a spolehlivé chování ženy, kterou život vystavil mnoha těžkým zkouškám. „Já jsem měla hodně známých v obou táborech, těch vyhozených i těch prověřených. Takže jsem lehkou přecházela z jedné skupiny do druhé a lehkou jsem nacházela lidi, kteří byli ochotni své jméno poskytnout. Já sama jsem podepisovala, co jsem mohla, ale dávala jsem pozor, abych nepřekládala dvě bichle v jednom roce. Protože kdybych byla každý měsíc přeložila román, nikdo by tomu nevěřil,“ řekla v rozhovoru pro sborník *Slovo za slovem*. V něm se adresně – a obáváme se, že i nepřesně – zastavila jen u jednoho titulu, pro českou literární vědu z dotýkané množiny bezesporu zrovna toho nejdůležitějšího, výboru z esejí Waltera Benjamina *Dílo* a jeho zdroj (Odeon 1979). Historie jeho překladu je tak spleť, že zájemce odkazujeme na chystané vydání studií Růženy Grebeníčkové *O literatuře výpravné* a na komentář k němu.

Píše Michal Topor, 23. 9. 2015

Společenství organizované českobudějovickým literárním historikem Daliborem Turečkem se v poněkud pozměněné sestavě po knize České literární romantično (Host 2012) představuje dalším pokusem o nové zhodnocení pojmu, jehož prostřednictvím lze rozumět uměleckým projevům kultury 19. století. Svazek **Český a slovenský literární parnasismus** (Dalibor Tureček – Aleš Haman a kol., Host 2015) je opět opatřen podtitulem **Synopticko-pulzační model kulturního jevu** a rozdělen do dvou hlavních oddílů. První z nich byl nazván Prolegomena. V duchu badatelského čechoslovakismu, vyměřeného ostatně i titulem knihy, je tu k Hamanovu, resp. Turečkovu uvedení připojen text Petera Zajace o „parnasismu“ v literatuře slovenské, k tomu byl příklíněn článek Jiřího Pelána o „francouzském parnasismu“ – přehledné pojednání o vlastně krátkodeché inkarnaci pojmu Parnasu na francouzské literární scéně (ve stejnojmenných almanaších z let 1866–1876) –, a poté soubor profilů, věnovaných specifickým trasám několika autorských poetik.

Neštěstím úvodního oddílu jsou kupodivu především texty garantů celé publikace. Haman formuluje, a tedy i argumentuje k uzoufání chatrně. Parnasismus mu kupř. může být „etiketou“, pod níž „by se u nás dala stylově sjednotit varianta ruchovská i lumírovská“ (s. 21), ba i subjektem (viz řeč o „estetice, jakou vyznával parnasismus“, s. 27). „Model lartpourlartismu se u nás“ podle Hamana „nemohl projevit tak otevřeně jako ve Francii, neboť byl pod kontrolou strážců národnosti v umění [?] a úzkoprsosti odmítající [tedy i úzkoprsost může být subjektem] prvky erotismu, jak dokládají kritiky Elišky Krásnohorské, namířené proti Vrchlickému“ (s. 19; údiv vůbec zasluhuje Hamanovo poměřování, resp. naivní sblížení francouzské a české literární krajiny). Tureček nezapomíná dávat průběžně najevo, že věc bude – konečně – pojednána systematicky, analyticky a nezaujatě, vně „apriorních hodnotových rámců“ (s. 97) a bez zřetele k mimoestetickým, zejména politickým okolnostem.

Oba pilotní výkony spojuje pozoruhodný narcismus, přesvědčení o podstatnosti předložených výkladů, jimiž autoři usilují „o etablování parnasismu v české literární historii“ (s. 37). Jejich konstrukce jsou přitom leda pohybem v několika kruzích, podobny nakonec tomu, co Tureček vypočítává jako slabinu jiných pojetí („shledat v materiálu doklady pro druhotně vnášenou rámcovou tezi výkladu“, s. 97). Porůznu, prostřednictvím dokonale dekontextualizovaných úryvků, tj. cizích postřehů na polích literární kritiky či historie, jsou shledávány a do „katalogu“ shrnuty znaky („markery“) „parnasistní události“ („diskursu“ či „paradigmatu“): „říše krásy“, „virtuozita formy a rétoričnost“, „dekorativní malebnost“. Tyto znaky jsou poté nalézány – znovu metodou houbařskou – v textech básnických, literárněkritických (nepřekvapivě především v textech Jaroslava Vrchlického), ve výtvarných dílech, z čehož lze obratem vyvodit faktičnost výchozího rámce, atd. Není divu, že se nejednou interpretace (a použití) dokládajících úryvků rovná spíše zmatenému a matoucímu nedorozumění. Samostatnou kapitolou je v tomto směru Hamanovo nakládání s postřehy Šaldovými (s. 28–33), jež jsou nahlíženy jako doklady jeho „názorů na parnasismus“ i tam, kde tento termín vůbec nestojí na horizontu Šaldovy úvahy – prostě proto, že ho nepotřeboval; srov. jako příklad téhož Turečkovu práci s úryvkem z textu F. V. Krejčího (na s. 116). Právě v těchto pasážích nejzřetelněji vyvstává, jak je protežovaný termín vzhledem k realitě básnického slova zbytný: vykladači tu o ní jeho pomocí neříkají o mnoho víc, než bylo již – byť jinými slovy – řečeno jejich předchůdci.

Metodologicky je kniha zaštitěna mj. poukazy k Zajacovu synopticko-pulzačnímu konceptu dějin literatury a „Petříčkově představě otevřeného morfogenetického pole, v jehož rámci se v permanentním a různorodém doteku s tradicí ustalují různé konfigurace literárnosti“ (s. 95). Odtud se odvíjí dvojí nadějná sugesce: literární fakt bude pojímán jako místo „mnohostranného prolínání, střetávání, vymezování se různorodých tendencí, ocitajících se na recepčním horizontu dané chvíle“ apod. V souvislosti s tím (a také se zřetelem ke zjevné zálibě v uvažování kvantifikujícím) by bylo na místě očekávat patřičnou obeznamenost s širokými poli dobových literárních projevů, a to i těmi, jež se tomu „parnasistnímu“ vymykají, konkurují mu atd. První se však v nějak převratné míře nekoná, druhé chybí o to víc, že se oba modelátoři ve sběratelském

nadšení neváhají rozbíhat i do houštin, v nichž už se opravdu přestávají vyznávat (i proto může Tureček tak snadno psát singulárně o „moderně“, „modernistickém typu literatury“, s. 152–155), a nezbývá jim než podivně, nahodile paběrkovat.

Na potěmkinovském vyústění proklamovaného modelu nic nemění ani soubor textů nadepsaný Argumentum. Místy nápaditě, jindy v úmorně popisných záměnách jednoho textu za jiný tu autoři interpretují úzce vymezený materiál – Tureček Čechovu Dagmaru, Haman Vrchlického Šárku a Zeyerova Ctirada, Lenka Krejčová Zeyerovu básnickou skladbu Aziz a Aziza, Jiří Kudrnáč Karáskovo drama Sen o říši krásy, Ján Gbúr vztah dvou autorských poetik (Vrchlický – Hviezdoslav), Michal Fránek prozaické dílo Zeyerovo, Vrchlického a Lierovo s odbočkou, přibližující některé prozaické parodie parnasismu. Čím měl knize prospět Turečkův závěrečný „appendix“, črtající českojazyčné modifikace žánru balady, ví bůh.

Píše Luboš Merhaut, 30. 9. 2015

„Co se chce ode mne?“ ptá se opakovaně pan Načeradec. „Chce se ze mě trhat kusy za moje starosti? Chce se mě připravit do hrobu?“ „Co se mi může stát, nic se mi nemůže stát, co se chce ode mne, daně mám v pořádku, nikomu nejsem dlužen krejcar, já dycky reálně, solidně a kulantně, můžete se zeptat, kde chcete, o mně musí dát každé prima reference...“ Poláčkův obchodník tak zaujímá místo ve společenském prostoru, reaguje na určitá očekávání, vyhodnocuje situaci a předjímá možný konflikt, dává najevo připravenost k obraně, projektuje určitý „jazykový stylový vztah“: řeklo by se v ruce s knihou **Co se chce říct mluvením. Ekonomie jazykové směny** (Karolinum 2014, v ediční řadě Lingvistika). Přeložil ji (s výjimkou kapitoly Cenzura a užití formy, kterou již dříve převedla Eva Sládková), doslovem, glosářem a rejstříky opatřil Martin Pokorný.

Pierre Bourdieu se zaměřil na jazyk nejen jako na prostředek komunikace, nýbrž jako na mechanismus moci, utváření silových vztahů a postojů v sociálním prostoru různorodých oborů. Rozhodl se překonat „uzávorkování sociální dimenze, která umožňuje pojednávat o jazyce (nebo o jakémkoli jiném symbolickém předmětu) jako o účelnosti bez účelu“, strukturalistické pojetí lingvistiky, která „čistá“ cvičení v ryze interní a formální analýze obdařila půvabem hry bez jakýchkoli důsledků“. Deklaroval potřebu „vyvodit všechny důsledky z faktu tak energicky potíraného lingvisty a jejich imitátory, že totiž ‚sociální povaha jazyka je jedním z jeho vnitřních rysů‘ (jak to tvrdil Kurs obecné lingvistiky) a společenská heterogenita je jeho inherentním rysem – a to při plném vědomí rizik takového podniku“ (s. 8). V knize vydané v roce 1982 předvedl, „že společenské vztahy – včetně vztahů dominance – sice lze legitimně pojímat jako symbolické interakce, tj. jako komunikační vztahy, jež vyžadují podíl poznání a uznání, nicméně zároveň nesmíme zapomínat, že výsostným příkladem komunikačních vztahů je jazyková směna a ta je současně vztahem symbolické moci, v němž se aktualizují silové vazby mezi příslušnými mluvčími nebo skupinami. Stručně řečeno, je nutno překonat obvyklé dilema mezi vzýváním ekonomie a vzýváním kultury a pokusit se rozpracovat ekonomii symbolické směny“ (s. 13–14).

Martin Pokorný v Doslovu k českému vydání osvětluje místo knihy v kontextu post-saussurovské sociologicky orientované lingvistiky, zpochybnění myšlenky jazykového systému jako zdánlivě ideálního, stojícího nad dynamikou konkrétních jazykových výpovědí. „Jestliže Saussurovi či Chomskému se jazykový systém jeví jako předpoklad domluvy, komunikativní shody, Bourdieu odpovídá, že domluva či nějak nastolená shoda je naopak předpokladem systému: jazyk se ve své systémové roli udržuje a šíří pouze na tom území a mezi těmi lidmi, kteří jsou současně a především podílíky jinak založeného společenství, společenství praxe. Odtud Bourdieu přechází k ještě zajímavějšímu a subtilnějšímu postřehu, že *modalita* tohoto podílnictví na jazykovém systému odpovídá *modalitě* podílnictví na systému moci a praxe“ (s. 156). Překladatel upozorňuje i na námitky, jež byly nebo by mohly být vůči této „osvoboditelské“ syntetizující koncepci vzneseny.

V úvodních oddílech (Ekonomie jazykové směny a Jazyk a symbolická norma) Bourdieu nahlíží jazykové interakce jako projevy pozic v sociálním prostoru, jež určují možnosti po-rozumění, jako tendence reprodukovat objektivní sociální struktury. Věnuje se mj. formám autorizace a kontroly, rituálům a možnostem efektivit; též v historických proměnách. Využívá přitom své klíčové pojmy (pole, habitus, kapitál ad.) – slovníček pořízený překladatelem je vsuktu potřebný a funkční. Třetí oddíl knihy zahrnuje tři příklady „diskursivních analýz“ konkrétního materiálu v kapitolách Cenzura a užití formy, Diskurs důležitosti (Několik sociologických reflexí k „Několika kritickým poznámkám ke Čtení Kapitálu“) a Rétorika vědeckosti: Příspěvek k analýze efektu Montesquieu. Mocenské zacházení s věděním druhých prostřednictvím jazyka sleduje s pomocí vědy o řeči jako sociologické pragmatiky: „Neexistuje žádná věda o řeči, jež by řeč chápala o sobě a pro sebe: formální vlastnosti textů vydají svůj smysl jedině tehdy, když je vztáhneme jednak ke společenským podmínkám jejich produkce, tedy k pozicím, které jejich autoři zaujímají na poli produkce, a jednak trhu, pro nějž byly vyrobeny (jímž ovšem může být samo pole produkce), případně též k následným trhům jejich recepce“ (s. 101).

Nelehkou knihu lze číst nejen s lingvistickou specializací, ale i jako součást rozměrného díla vlivného francouzského sociologa a filozofa (1930–2002). Dotváří obraz učence, který svůj koncept budoval kriticky a prověřoval komplexně (viz reprezentativní stránky [hyperbourdieu](#)): vedle obecně sociologických prací např. zaměřením na jazyk jako ústřední bod analýzy politické praxe, na vzdělávací systém, akademický svět, na tzv. elity, na žurnalismus, televizi, fotografii, na etnické a náboženské praktiky, významně rovněž na materiál literární. Z literárněhistorického pohledu doplňuje publikace v češtině dostupné Bourdieuovy práce, jimž *Ekonomie jazykové směny* předcházela; viz [echo](#) o překladech přednášky *Za vědu o dílech* z roku 1989 (česky in *Teorie jednání*, 1998) a knihy *Pravidla umění* z roku 1992 (česky 2010). Osvědčuje příznačný zvrstující nadhled nad dynamikou různorodých relací ve vztahu jazykového a literárního pole (boj o jazykovou autoritu): „Prostřednictvím struktury jazykového pole jakožto systému specificky jazykových silových vztahů, založených na nerovnoměrné distribuci jazykového kapitálu (anebo chcete-li: možnosti osvojit si objektivované jazykové zdroje), tedy struktura prostoru vyjadřovacích stylů co do uspořádání reprodukuje strukturu odchylek objektivně oddělujících různá existenční postavení.“ – „Co by se s literárním životem stalo, kdyby se nediskutovalo o ceně stylu toho či onoho autora, ale o tom, jaká je vůbec cena diskusí o stylu? Jakmile se začneme ptát, zda nějaká hra stojí za to, je po hře. Boje, v nichž se spisovatelé střetávají kvůli náležitému umění psát, přispívají samotnou svou existencí k produkci jak legitimního jazyka, vymezeného svým odstupem od ‚obecného‘ jazyka, tak víry v jeho legitimitu“ (s. 33).

Pestrost a polemičnost Bourdieuova díla je přehlednutelná např. v posmrtně vydaných autobiografických skicích (*Sociologické hledání sebe sama*, česky 2012, viz další [echo](#)); v nich autor ze sledování vlastních dispozic vyvodil: „Ambivalentní pocit vůči intelektuálnímu světu [...] je v zásadě *dvojím odstupem*, jehož bych mohl uvést četné příklady: odstup od velké intelektuální hry po francouzsku, s jejími mondénními podpisy petic, módními manifestacemi nebo předmluvami ke katalogům umělců, ale také odstup od role velkého profesora, zapojeného do cirkulární cirkulace ve zkušebních komisích doktorandských a jiných, v mocenských hrátkách kolem obnovování univerzitního korpusu, odstup v oblasti politiky a kultury, vůči elitářství na straně jedné a populismu na druhé. Napětí mezi protiklady, nikdy nevyřešené v harmonické syntéze, je zvláště patrné ve vztahu k umění, kde jde o kombinaci skutečné vášně [...] a analyticky chladného vztahu, který se potvrdil vypracováváním metody interpretace popsané v *Pravidlech umění*“ (s. 100). Neboli také: Co se chce...

Píše Jiří Flaišman, 7. 10. 2015

S edicí soustředující se výhradně na posudkářskou oblast v díle daného autora se setkáváme výjimečně. Lektorský posudek je žánr specifický, těžko uchopitelný. Moc se nehodí do úvah literárního historika, který sleduje dobovou recepci konkrétního díla, protože text posudku v daném kontextu zrovna nezarezoval. Současně je ovšem nezpochybnitelné, že pro ustavování konečné podoby textu, která později vstoupila do širší literární komunikace, má text posudku často zásadní, určující význam, neboť autor nezdědka akceptoval shromážděné výtky, ba docela mohl text upravit zcela dle instrukcí lektorem zformulovaných. Posudek je navíc často jediným dochovaným vnětextovým svědkem o raném stadiu studovaného textu, a tedy nezastupitelným dokumentem o genezi díla. V neposlední řadě k charakteristickým rysům posudku patří i to, že snad ještě více než běžná recenze zveřejněná tiskem je poznamenán taktikou boje, rozličně modelovanými strategiemi svého autora-lektora.

Podobný sled otázek nad žánrem posudku vyvolá i v létě vydaný svazek Naděždy Macurové **Lektor A. M. Piša**, jejíž editorka připravila v rámci zpracovávání nemalé Pišovy pozůstalosti, nyní deponované v pražském Literárním archivu Památníku národního písemnictví. Antologie, kterou PNP vydal jako druhý svazek řady Dokumenty edice Depozitář, tak představuje ve výběru padesáti textů posudkářské dílo A. M. Piši z let 1954–1965, kdy byl jejich autor vedle své činnosti ediční de facto lektorem na plný úvazek. Na závěr připojený soupis Pišových posudků totiž obsahuje přes pět set položek a je pozoruhodné, že se jedná o dobrozdání psaná výhradně pro nakladatelství Československý spisovatel.

Bylo jistě obtížné vybrat desetinu z celkového množství dochovaných posudků, dá se předpokládat, že editorka byla pro selekci kritériem nejen kvalita vlastních textů, ale i sám fakt, jakého díla, nebo spíše autora se posudek týká (proto asi také Hrabal, I. Klíma, M. Kundera, Lustig, Škvorecký, Vaculík apod.). Chtěla-li editorka Pišu jako lektora představit, podařilo se jí to dostatečně, už také proto, že sama povaha Pišova psaní – nesmírně konzistentního, do logických celků členěného – tomu nemalou měrou dopomáhá. Piša je lektorem, který staví v první řadě na gruntovním rozboru posuzovaného díla, u četných posudků prozaických textů detailně sleduje fabuli, pečlivě odkrývá vypravěčské lupy, vzhledem k době, kdy byly posudky psány, jsou jeho hodnocení uvážena, až komisi, v případě ideových konfrontací působí dnes opatrnicky, zašedle. Nechceme ovšem sugerovat, že je výběr Pišových posudků bez rozpětí, naopak: Piša je představen jako literární historik (v posudcích např. Kautmanovy neumannovské monografie, pokusu o reedici Chalupného J. V. Sládka), jako vstřícný a vnímavý recipient soudobé nejmladší poezie (za upozornění stojí zvláště hodnocení Brouskova debutu), opatrný taktik (posudek Hrabalových próz), ale také jako polemik (vzpomínky J. Svobody na Nezvala či Z. Kalisty na Wolkeru).

Není se co divit, že editorka ve své předmluvě představuje A. M. Pišu v celé jeho tvůrčí periodě s nezbytným zázemím biografických dat, vždyť v posledních desetiletích po Pišovi ani pes nevzdechl. Právě proto však Macurové předmluva působí příliš obrysovité, což je umocněno pasážemi, které jsou již „mimo formát“ („Těžko říci, jakými cestami by se tento neúnavný dělník literatury ubíral po roce 1968 a v následných letech normalizace. Dá se předpokládat, že...“ /s. 23/). Autorka předmluvy – zdá se – jako by hledala svého adresáta, a nejde jí to: místo aby zůstala u toho, kde se jí pěkně daří pojmenovat charakter Pišova posudkaření, namísto hlubší analýzy vlastního vydávaného materiálu (slibné pasáže tohoto typu předmluva obsahuje, a to včetně jasně formulovaného kritického hodnocení Pišových posudků /s. 22/) marní čas a prostor svého textu skicováním základních tendencí v českém umění první republiky a neubrání se ani upozorněním na běžně známé historické události, jako je např. datum založení KSČ atd. Jsme si jisti, že Macurové edice směřuje pouze k úzké skupině čtenářů, těch, kteří přeci jen o literatuře už něco slyšeli, respektive jsou ve většině s Pišovým dílem obeznámeni. Tedy těch, kteří nepotřebují ani vysvětlivkový aparát soustředící se ve značné míře na biografická data u jmen uživatelů edice Pišových posudků notoricky známých osobností.

Závěrem dodejme, že projít si soubor starých (nejen Pišových) posudků je inspirativním čtivem hlavně pro ty, kdož jsou dnes konfrontováni s lektorským řízením v nakladatelstvích i odborných časopisech. Jistěže i na tuto oblast bychom mohli vztáhnout Šaldovo „bude se milovati, jako se milovalo“, určitý posun směrem k čím dál větší „hře na“ tu ovšem asi pozorovat lze.

Píše Michal Kosák, 14. 10. 2015

Takřka deset let po smrti Emila Juliše budou v tomto roce zřejmě nově zveřejněny základní texty k jeho dílu. Zaprvé má vyjít v rámci připravovaného souboru prací Karla Miloty nazvaného Vzorec řeči (Torst) souhrn jeho recenzí, studií a doslovů věnovaných Julišovu dílu. Zadruhé před několika měsíci vyšla v souboru prací Milana Jankoviče pojmenovaném **Cesty za smyslem literárního díla II** (ÚČL AV ČR 2015) jeho studie **Julišovy „hry o smysl“**. – Kniha obsahuje Jankovičovy práce z rozmezí let 2004–2014, v prvním oddílu nazvaném Dění smyslu jako teoretický a interpretační problém je přetištěna autorova práce z kolektivní monografie Na cestě ke smyslu (2005), v druhém Dílo v pohybu pak Jankovičova stejnojmenná kniha z r. 2009, třetí část soustředí pod titulem Průzkumy a průhledy výběr z jeho referátů, doslovů a recenzí. Vedle teoretického rozměru naznačeného názvy prvních dvou oddílů věnuje se kniha např. dílu J. Mukařovského, B. Hrabala, E. Juliše, M. Ajvaze, D. Hodrové ad. Julišovská kapitola tvoří pak součást prvního oddílu Jankovičovy knihy, kde je ovšem v pozici jednoho z dvou komplementů k teoreticky založené úvodní části práce.

Není toho bohužel příliš, co bylo k dílu Emila Juliše posud napsáno. Vedle důkladných analytických prací Karla Miloty a Jankovičovy studie lze jmenovat určité pasusy v knize Miroslava Červenky Dějiny českého volného verše (2001, s. 178–185), některé z recenzí vydání Julišových knih: předně rozsáhlejší text Jiřího Brabce publikovaný v samizdatovém časopisu Spektrum v r. 1978, ale i např. recenze Vladimíra Burdy, Miroslava Červenky, Josefa Hlaváčka, Jaroslava Jirsy, Vladimíra Karfíka, Olega Suse, Vladimíra Vokolka ad. Za pozornost pak stojí i některé texty k Julišovu výtvarnému dílu, např. texty Zbyňka Sedláčka. Nicméně jediná Jankovičova studie se snaží důkladně rozebrat dosud publikovaný celek Julišova básnického díla, a představuje tak základní text pro jeho poznání.

Jankovič zde v chronologickém sledu analyzuje proměny Julišova postupu: od příspěvků v almanachu Život je všude (1956), jež „hledají ve zhutňující řeči básně pravdivý výraz pro mini-dramata všedního dne“ (s. 62), přes šestici sbírek z období 1965–1971, kdy vedle „tradiční“ poezie psal Juliš básně experimentální, či přesněji, slovy Karla Miloty, básně, jež jsou ovládnuty „metodickým principem řízeného textu, generovaného podle racionálně popsatelného programu“, až po tvorbu, již ve většině charakterizuje odklon od experimentu, návrat k „nеспoutaným možnostem intuitivního volného verše“ (s. 101). Vedle charakteristiky Julišovy „hry o smysl“, hry, která „míří k významu“, a významu, „který je otvírán hrou“, vedle rozboru prostředků, které „vyjadřují současnost různorodých procesů“ (s. 67), je jednou z os Jankovičova výkladu vztah verše a prózy v Julišově tvorbě.

Poměr poezie a prózy, verše a věty u Juliše byl zkoumán již dříve, především v souvislosti s jeho textem Zóna, kde byly verze jak prozaické, tak veršované (dochovaly se ovšem jen částečně). Jankovič studuje tento vztah v celém rozsahu Julišova básnického díla a s akcentem na jeho proměny, oscilace a přecházení mezi volným veršem a básnickou prózou. Mimo transformace prozaického zápisu ve veršovaný – materiálově by zde šlo doplnit Jankovičovo bádání např. o básně ze sbírky Pod kroky dýmů (1969) Úzkost, Ve kterých dlaních, Dítě a Míra zešlání, které vyšly v Kulturním kalendář Mostecka (1968) v prozaickém zápisu – vyvstává zde ovšem pro nás otázka po podstatě Julišových dlouhých veršů dělených na pravém okraji často za použití rozdělovacích znamének. Milan Jankovič chápe zřejmě délku řádku jako prvek záměrný, a tak přemístění rozdělovacího znaménka, např. v různých verzích básně Pobřeží, pojímá jako autorské, prozrazující „určitou intenci“ (s. 76). Proto texty tohoto typu cituje přesně i s dodržováním pravého okraje sazby a koncové řádky těchto odstavců pojímá např. u textu Prastará pomyšlení ze sbírky Nová země jako „intonačně osamostatňující se závěry“ (s. 91).

Autor těchto řádků coby editor připravovaného svazku Julišových básní se při edičním zpracování básnickových textů musel držet jiného chápání záměrnosti, tj. intence jakožto projevu básníkovy prokazatelného chtění, či lépe – protože autorovo prokazatelné chtění nelze vždy bezpečně doložit – své interpretace historie textu a funkčnosti daného jevu. Z tohoto pohledu je ovšem – jak ukazuje konfrontace s verzemi časopiseckými či např. srovnání obou vydání sbírky Nová země –

hranice pravého okraje u Juliše dána jen šířkou sazby. Ona „určitá intence“ se pak jeví jako vágní. Přenesení původní podoby básní včetně hranice pravého okraje do jiné grafické podoby knihy by tak přispívalo k sémantizaci prvků, které vznikají vnějšími okolnostmi. Bylo by to podobné, jako bychom trvali na původním zalomení dlouhých veršů v situaci, kdy máme jinou velikost strany. Snad se tak ozřejmuje různost pojetí záměrnosti a nezáměrnosti (srov. k tomu v Jankovičově úvodní teoretické části), anebo jsme úplně vedle.

Napsal Jiří Opelík, 21. 10. 2015

Text oslovující a hledající Jaroslava Seiferta napsal literární historik, editor a kritik Jiří Opelík k básnickým sedmdesátinám (23. 9. 1901) nedlouho po své čtyřicítce. Vyšel ve strojopisném sborníku *Pozdravy Jaroslavu Seifertovi* (Praha 1971, s. 87–89; dostupný je v knihovně *Libri prohibiti*). Svého Seiferta autor posléze našel a představil antologií *Talán rózsát hozok*, již sestavil na básníkův popud pro budapeštské nakladatelství *Európa* (1986), a především výborem se stejným titulem (který „vymyslel sám Jaroslav Seifert“) *Třeba vám nesu růže – ten vyšel v roce 1999 stejně jako stař Seifertovi andělé* (v časopisu *Česká literatura*; doslov k výboru byl znovu otištěn loni v antologii *Čtení o Jaroslavu Seifertovi*). – Odhodlání a rozhodnutí „svou prací navazovat krásná přátelství“ – zabývat se věcmi podstatnými, psát o nich výstižně, objektivně a nezaměnitelně – Jiří Opelík zůstal věrný. Navázal a prohlubuje mnohá. O tom zpravuje i aktualizovaná kompletní **bibliografie**, kterou při této příležitosti rovněž uveřejňujeme k jeho dnešním **pětaosmdesátinám**.*

lm

Mistře, stárnu.

Také Vás to kdysi potkalo – čta Vaši poezii, řekl bych, že Vám bylo asi tolik, kolik mně je dnes. Každý nový podstatný životní pocit má u lidí svůj vyhraněný věk, a básníci se od ostatních liší pouze tím, že o těchto podzemních výbuších v člověku zanechávají zprávu. Ať jsou jakékoli víry a školy, jsou zajedno v čase, kdy si náhle uvědomí hranice vlastních možností, kdy se Smrt stává stálým partnerem jejich rozhovorů (nyní už bez koketerie), kdy přesně poznávají, že na trati životního maratónu dospěli do obrátky.

Před lety, dávno ještě bez chuti stárnutí na jazyku, jsem Vás neměl rád pro způsob, jakým jste se bránil: zdálo se mi, že jen slastným zavíjením do vzpomínek, tesknými návraty do mladosti, svoláváním lásek-oveček rozeběhlých po strmých a pichlavých stráních světa. Tolik krásné melodie zrádné jako vír. Teprve poslední sbírky, počínaje *Koncertem na ostrově*, mě k Vaší poezii doopravdy připoutaly a teprve sub specie těchto knížek dovedl jsem také jinýma očima přečíst všechno, co jste napsal před nimi. Poznal jsem, že jste se stárnutí dovedl bránit i jinak a že Vás od určitého okamžiku vůbec přestalo znepokojovat. Potvrdil jste mi, že nad nezměnitelným nabudeme vrchu tím, že si je přisvojíme. Jen tak očešeme jeho plody; jinak zůstaneme pod stromem.

Stárnutí pročišťuje věci. Víme lépe, co je podstatné a na čem nezáleží. I naše marnotratnost – pokud nás už osud obdařil tímto darem – je jaksi vyběravější. I naše nenasytná láska k životu. A tak poznáváme, že jednou z mála věcí, na nichž záleží, je přátelství.

Vy to víte jako málokdo, Mistře.

Přátelství má tu výhodu, že se váže na konkrétní osoby. Na jednotlivce, ne na kolektivy. Lidstvo může člověk milovat (chce-li být pošetilý), leč přátelit se s ním? To nejde.

V Městě v slzách jste – příznačně „mladě“ – napsal: „Sebe milujete, jsme dav...“ Pokud se v titulech básní z dvacátých a ze začátku třicátých let mihne pár příjmení, jde o jubilanty nebo učitele, profěty nové poezie (Apollinaire). Od sbírky „Jaro, sbohem“ se však situace nápadně změnila: kolik je tu náhle básní pečetících přátelství muže k muži a vyznávajících se s krásnou bezostyšností z této potřeby. Jedné z mála potřebných potřeb. Když vyšlo první vydání *Ruky a plamene*, nejpříznačnějšího projevu zmíněné tendence, bylo Vám dvačtyřicet. Znáám ten věk dobře, mluvím o něm od začátku.

Dovedl jste se tehdy a od té doby napořád obklopovat královskou společností. Jste výběravý pták, Mistře, dovolte mi tuto familiárnost. Potřebuji často číst Vaše verše o Mozartovi, o Verlainovi, Tomanovi a Šaldovi, o Nerudovi, Horovi a Halasovi, o Josefu Čapkovi, o Mařatkovi, Františku

Tichém, o Antonínu Procházkovi. Je tu také báseň na obraz Jana Zrzavého a jmenuje se – jaká náhoda! – Přítelkyně: „Jako by něžnou rukou mi svála / smutek, ticho a závěj – / ty, která dlouho nevypravovala, / prosím tě, dovyprávěj!“ Čtenář užasle pozoruje, jak svým mrtvým přátelům znovu dáváte plout v příboji krásy, lásky a života. Měli na Vás štěstí: obdrželi z Vašich rukou dar zmrtvýchvstání. A ti živí? Ti už vlastně neumřou. Jste ke svým přátelům nejštědřejší, Mistře.

Také Ruku a plamen kladu na váhy svého současného rozhodování, přezkušování minulého a oťukávání budoucího. I pro mou profesi musí přece platit, že přátelství je hodnota jako málokterá jiná, i já chci svou práci navazovat krásná přátelství a dobýt tak pro sebe víc života. Onehdy jsem napsal studii o Vančurově Hrdelní při a tam jsem, aspoň to tak cítím, takový vztah navázal.

Snad budu mít jednou štěstí a podaří se mi, skrze vlastní mé tier, uzavřít přátelství i s Vámi. Ještě nestačím. Ale vy tu budete dlouho a tak nemám strach z času, který běží úprkem.

Váš Jiří Opelík

Napsal Jiří Brabec, 28. 10. 2015

Text Z krajiny progresivní nepohody ze strojopisného časopisu Spektrum (1978, č. 2, s. 41–47; reprint Spektrum 1979, č. 2, červenec, s. 49–55) zveřejňujeme v den narozenin literárního historika, kritika a editora Jiřího Brabce. Také tento méně známý autorův článek dobře reprezentuje přednosti jeho uvažování o literárním díle. Když je v něm tematizována funkce literární kritiky a současně je řeč o parcelaci literatury, či když se pojmenovávají konstanty, a tedy vnitřní souvislosti tvorby Emila Juliše, osvědčuje tím Brabec nevšední živost pohledu na literaturu, dynamický poměr delimitace a konstrukce souvislosti při současném vědomí jejich konstruovanosti. Tento Brabcův julišovský text patří v kontextu psaní o básnickové díle k nejdůležitějším, stojí tedy za připomenutí i v souvislosti s očekávaným vydáním Básní (1956–1971) Emila Juliše v edici Česká knižnice, které se chystá pro tento rok.

mk a jf

Z krajiny progresivní nepohody

Kritika v Čechách odjakživa existovala snad jen proto, aby se nad její úroveň mohlo hořekovat a sám smysl její existence mohl být brán v potaz. Lekce posledních let byla dostatečná: neexistence tohoto způsobu reflexe poznamenává vývoj celé literatury i vědomí o ní. Reflexi, která – a nemusí to být explicitně vyjádřeno – udržuje stále proměnlivé širší povědomí o rozsahu a významovém zacílení soudobé národní tvorby, nelze beztretně postrádat. Dnešní stav nemá v historii české literatury (abych nešel příliš do minulosti, napiši „za posledních 150 let“) obdoby. O existenci několika stovek uměleckých děl nevíme nic nebo jen z náhodného setkání, z něhož si pak skládáme torzovitý obraz. Námitka, že převážná část této tvorby je jistě okrajového charakteru, předpokládá nejen věšteckou suverenitu, ale blaženou neznalost oné krásné proměny, kdy „periferie“ se pojednou stává „centrem“ a zase opačně. Dnes ovšem také zesílila dávná radost právě z tohoto stavu, který umožňuje vytváření uzavřených společenství, obcí věrných ctitelů toho či onoho básníka nebo té či oné tendence, která se prostě nechce konformovat. Jiní opět pokládají za bernou minci členění literatury na díla, která byla vykázána, zakázána nebo prohlášena za neexistující. Stírá se tím nejen vzájemná protikladnost uvnitř těchto okruhů, ale také vzájemná spjatost některých prací přes hranice „dovolené – zakázáno“. Všichni potřebujeme vystoupit z klausury a pojmenovat rozdílně a nesouhlasně tvorbu tohoto času.

Množství těchto obecně známých problémů, jež jsou radostné snad jen pro literárního kritika, který věru nemusí mít strach z nezaměstnanosti, si vyžaduje obšírného zpracování a na tomto místě je vzpomínám jen proto, abych konstatoval, že se absurdita nynějšího stavu, včetně absence kritiky, projevuje velmi citlivě na samotné básnickové tvorbě. Tvořit ve vzduchoprázdnu v Čechách ani nelze, tradice tu stále působí a samo vědomí existence značně širokého okruhu čtenářstva, které si pamatuje „své“ básníky (nejen Seiferta, ale stejně i Reynka, nejen Holana, ale i Demla), znemožňuje rezignovat na mnohačíslného adresáta. Nicméně u mnohých autorů se musí zintenzivňovat pocit osamocení, vyvržení, izolace, pocit prázdného prostoru. Všichni, kdo nemají zájem na likvidaci národní literatury a ví o nezastupitelnosti každého talentu, prožili jistě v posledních letech strach, že se vyplní ta neúprosná, oficiálně vyslovená, cynická teze – „síla okolností je silnější, než síla osobnosti“. Jen ti, co „nemohli jinak“, se mohli stát tvůrci těch desítek, stovek rukopisů, vytvořených často za podmínek, které se jen těžko dají popsat. Mají-li básníci větších center přece jen určitou možnost vzájemného dorozumění (a to i se čtenáři), zůstávají autoři z okrajových míst zcela osamoceni. Mám na mysli Emila Juliše. Básníka, který to neměl nikdy lehké. Verše, které jsou vlastně prvotinou (Pod kroky dýmů) vyšly až r. 1969 v pořadí jako pátá sbírka. Před ní předcházely Progresivní nepohoda (1965, debutantovi bylo tehdy čtyřicet pět let), dále Pohledná poezie (1966), Krajina her (1967) a Vědomí možností (1969). Teprve roku 1975 se dostala do rukou čtenářů rukopisná sbírka Caput mortuum.

Julišova poezie byla vždy vytvářena, velmi zhruba řečeno, ze tří vrstev, jejich vzájemný vztah se v průběhu vývoje proměňoval, přičemž nikdy trvale nemizela žádná z nich. Jednu vrstvu tvoří Julišovo upnutí k realitám, v nichž žije, uchvácení simultaneitou dění, člověkem uzavřeným a situovaným do konkrétního časoprostoru, jenž však ukazuje za svou „uzavřenost“; dimenze času a prostoru se stále rozpínají a dynamizují každodennost, zachycenou jako fragmentární a konečnou. Druhou rovinu tvoří reflexe, dokumentující přímo úzkou spjatost básnické promluvy s osudem mluvčího; projevuje se akcentem na vztah sféry subjektu a objektu, přímým postojem, „komentářem“ aj. Třetí vrstva je charakteristická soustředěním se k jednomu motivu, obrazu, obratu, jejichž významové roviny jsou nově objevovány přemisťováním, novým situováním a konfrontováním jednotlivých částí. Rušení „souvislého“ a racionálního konstruování autonomního světa jazyka však vždy u Juliše odkazují, jak kdysi přesně vyznačil Karel Milota v Sešitech, svou sémantickou bohatostí, názorností a emocionální intenzitou „k tradiční poezii“. Tyto tři vrstvy jsou u Juliše vždy v pohybu, neboť jsou podřízeny tendenci syntetizační. Juliš prostě není (sám bych řekl „naštěstí“) disponován k tomu, aby se vzdal jejich vzájemného propojování, případně jejich paralelity. Už v Progresivní nepohodě a v Pohledné poezii prokázal, že se umí suverénně vyhnout i stínu eklekticismu, který by méně urputný talent jistě ohrozil. Jednota je určena hluboce prožitým, dlouhým časem tvořeným vědomím odpovědnosti za předkládaný projev, odpovědností, kterou mnozí u tohoto autora „systémové poezie“ ani nehledají. „Když ponechám stranou lhostejnost vím že bez obrany rozvírá se v lidském nitru propast a tak člověk zavrhuje svědectví a výpověď a hledá ornament umělecké hry a tím prý bojuje proti tyranii pocitu Avšak ten hrdý všelék proti přírodě namíchaný z jejich vlastních bylinek které často rostou podél cesty o níž není jisto zda vede od zoufalství pryč nebo právě k němu nepřivolá nářek a ten zas někdy neodplaví ani kámen vlastní pýchy nebo nelásky – ale co když je upřímný? A konečně – jde přece o vymezení okrsku světa a lidského nitra“ (Pohledná poezie).

Juliš znovu v *Caput mortuum* předstupuje se svým svědectvím, záznamem, meditací, trpkou hrou, jen o nový stupeň zoufalejší a intenzivnější. Knihou (vlastně „rukopisným sešitem“) prolínají dva motivické okruhy: motiv „konce města“, destruovanosti, vyjevované fragmentárnosti lidského bytování, motiv smrti jako protipólu samoty v mnohosti a mnohosti v samotě; druhý okruh je polarizován chaotičností, jež prorůstá subjekt, úzkostí z nakažení („chceme to setřást, i otrásáme se“), hledání směřující k uchopení („můžeš vyvolenou věc, / tu, kterou považuješ za zástupnou celku světa, / uchopit, / vyrvat ji z té úděsné všeobsáhlosti, / a, / aniž jí pronikneš [...] obkružovat ji vším, co ti dáno“). Přes tyto obsáhlé trsy motivů je zacílení veršů jednoznačně dostředivé. Vše je tu „potravou času“, to, co se zdálo být celkem, odkrývá svou částečnost, torzovitost („jeden fragment za druhým štěkavými údery do vědomí jak nýty“), vše je ustrnuté do neustálenosti, vše v nepřítomnosti milosti, neboť vzkříšení se nebude konat. A z těchto krajin nemůže Juliš směřovat k „ideji“ přioděné metaforou, ale k výstavbě smysluplných celků, tj. obrazů subjektu, stále nervně vypjatého, k promluvě, v níž je vše neúprosně integrováno a vzájemně konfrontováno. Julišovo vědomí, že báseň je celek, který musí být vytvářen jako celek svébytný, zde přineslo bohaté výsledky. Ironická enumerativnost a simultánnost dějů, redukce nebo odstranění sloves, až zbývá jen nehybná kostra, významové konfrontace a zvraty, otvírající cestu bezbranné touze nebo krutosti reality, filmový spád a pojednou ustrnutí, tradiční reflexe, banální, otřelá pojmenování a obraznost, zpředměňující nevyspekulovanou existenciální problematiku – s tím vším Juliš pracuje, aniž dbá na parter nebo galerii. Někdy je konstrukce příliš holá a chudá, jindy přímo oslovení ničí okolní verše, na dalším místě by sis rád odpustil pointu či meditaci, ale co to mění na hodnotě a významu této sbírky?

Píše Libuše Heczková, 4. 11. 2015

Ve dnech 6. a 7. listopadu se koná mezinárodní konference **Jan Zábrana – básník, překladatel, čtenář**. Pořádá ji Ústav translologie Filozofické fakulty UK v Praze. Podle programu si dala za úkol mnohostranně připomenout Zábranovu básnickou osobnost. Básnictví a překladatelství v případě Jana Zábrany téměř splývalo, nicméně právě jen téměř. Nutné rozlišení překladatelské a básnické pozice formuloval Zábranův básnický a překladatelský předchůdce Otokar Fischer v přednášce z roku 1936: „Básník, který by byl jen a jen překladatelem, by byl jistým druhem učeně veršujícího pedanta, [...] a zase překladatel, který by byl jej a jen básníkem, by přestal být překladatelem, protože by byl zbaven závazku věrnosti a spolehlivosti, neměl by tížádnost podřídit se cizímu duchu, vládl by sám, oddal by se osobní libovůli, všechno by přebásnil...“ (Literární studie a stati II, FF UK 2015, s. 438).

Konference, za jejíž přípravou stojí hlavně aktivita překladatelky a transloložky Evy Kalivodové, by měla připomenout především Zábranovu překladatelskou práci a také jeho aktivity v nakladatelství Odeon. Přestože nejde o setkání nijak olbřímí, ale spíše komorní a pracovní, zúčastní se jí dva význační zahraniční bohemisté a znalci české poezie – prof. Annalisa Cosentino z La Sapienza v Římě a prof. Urs Heftrich z Univerzity v Heidelbergu, které je vždy škoda při jejich nečetných vystoupeních v Praze minout. Konferenční vystoupení a diskuse se budou také jistě hojně navracet k Zábranově poezii, k jeho osobnímu nasazení, etice a estetice překladu. Je v logice věci, že ji doprovázejí překladatelské dílny. Další informace [zde](#).

Dovolím si v této souvislosti malou osobní noticku: Byť nejsem specialistkou na překlad ani na Jana Zábrana, jsem už dlouhá léta vděčná za příležitost vrátit se k opojení poezií, které mi Zábrana poskytl. Znovu a znovu číst básníky a básničky jako Sylvia Plathová, Diane di Prima, Lawrence Ferlinghetti, Sergej Jesenin, a hlavně Boris Pasternak bylo někde v hloubi normalizace omamné. Přicházeli v překladech, o nichž platí to, co Zábrana napsal v roce 1975 o ruských překladech dnes poněkud zapomenutého Jiřího Víšky, zahynuvšího v koncentračním táboře Mauthausen: „Jednou přečteny, nejdou z hlavy...“ Sám Zábrana by namítl: „Kritéria mladých čtenářů poezie nebývají vždy spolehlivá...“ (Potkat básníka, Odeon 1989, s. 388). Tehdy jsem však nebyla jen mladá čtenářka, znala jsem je opravdu důvěrně a tak trochu profesionálně. Abych je mohla číst nahlas, musela jsem se seznamovat s jejich rytmem, rýmem, figurami, metaforikou, musela jsem pochopit jejich stavbu. Se svými kulhavými znalostmi angličtiny i ruštiny jsem si překlady srovnávala s originálem a zároveň si je vrývala do paměti. Nešly z hlavy, nešly... A stále tam jsou a mají stále schopnost evokovat bolest a stesk a radost, stále jsou virulentní, nakažlivé infekcí slov. V jedné ze dvou anglických básní sbírky Cesara Pavese Přijde smrt a bude mít tvé oči Zábrana překládá:

půvab klouzavý,
zářící ze tvých dnů,
zpeněné krajkoví
tvých pohybů –

V tomto překladu rozhodně nezaznívají verše, které – jak kdysi psal Roman Jakobson – znějí jako řehtačka. Potýkání se s formou, rytmem, zvukem přineslo přirozené omamné verše, které ve mně kdesi zůstaly jako stavební kameny vidění světa. „Techné“ otevřela krásu a poznání, které je nenahraditelné.

Konference o Janu Zábranovi, na kterou bych chtěla tímto svým drobným příspěvkem pozvat, nebude jen o Zábranovi, bude o poezii vůbec, a také o její nesnadnosti, která není jen v nesnadnosti překladatelské. A bude také o vůli podřídit se.

Hovoří Jan Wiendl, 11. 11. 2015

Úvodní slovo při představení nové antologie IPSL Čtení o Karlu Teigovi. Vize, realizace, divergence 1919–1938 v knihupectví Ostrov v Praze 21. října 2015.

Jakkoli se dnes lze opírat o relativně dostatečné množství odborné literatury věnované problému meziválečné avantgardy a Teigovi zvláště, stejně se však setkávám s ne zcela dostačujícím povědomím (zejména v širších řadách nastupujících vysokoškolských studentů, které mám možnost pozorovat detailněji, ale i širší kulturní veřejnosti) o Teigově osobnosti, díle a době, v níž pracoval. Na počátku přípravy antologie **Čtení o Karlu Teigovi** tedy stála výchozí otázka, na kterou, domnívám se, proto stojí stále znovu odpovídat. Tedy: kdo byl, kým byl, jak byl ve své době i později vnímán Karel Teige a jak tento obraz konfrontovat s dnešními uměleckými a společenskými souvislostmi?

Na tuto otázku se nám dostane – pohledem do dobových textů reflektujících v souvislostech dvacátých a třicátých let 20. století širší Teigových uměleckých a teoretických podnětů – celé škály naprosto protichůdných, mnohdy vyhraněných odpovědí. Za nimi však lze – s trochou představivosti a odborné obeznamenosti – vnímat hlubší souvislosti a proměny, kterými procházela nejen avantgardní societa, zosobněná často právě Teigovou osobností, ale i značná část české kultury a společenského života v rozmezí let těsně po první světové válce a v předvečer druhé, tedy v rozmezí doby mezi dvěma katastrofami, kdy však Teige prožíval nejproduktivnější část svého odborného života.

Jen pro příklad několik takových namátkou vybraných a chronologicky řazených hlasů: „Jeden z našich nejbystřejších kritiků...“, „vidí hluboko a má značnou erudici...“ [počátek dvacátých let], „teoretický bubeník generace...“, „melancholický, nadšený, otrávený, velice informovaný, netrpělivý a občas z nepořádku obširný...“, „má vervu a ten druh sugesce, že kdo nesmýšlí stejně s ním, je blbec...“, „diletant a prorok modernosti...“ [polovina dvacátých let], „typicky měšťácký intelektuál, tlampač, jenž chrlí zprávy z celého světa bez ladu a skladu...“, „komunista asi jako kakadu dravcem...“, „kdysi světloňoš, cítí dnes sám svou zbytečnost...“, „nejnadanější, esteticky nejvzdělanější a nejpilnější z této generace, který ovšem plýtvá svou energií v tom, že dělá agenta všelikým na pět minut avantgardním směrům a směrečkům, zjevům a zjevečkům...“ [konec dvacátých let], „Teigův měšťácký anarchismus je schopen působit objektivně jen v jednom směru: být podporou reakce a fašistických útoků proti SSSR a proti světové kultuře...“, „šeptaná propaganda Teigeho a spol. mate dnes avantgardu frázemi o nezávislém umění...“ [polovina třicátých let], Teige „pocuchal nimbus kolem hlav československých stalinských kulturtrégrů...“, „Teigova brožura [Surrealismus proti proudu] je důkazem, že nejlepší část našich intelektuálů se dnes už jasně staví proti proudu“... [rok 1938].

V těchto stanoviscích (jednalo se o úryvky z textů F. Götze, J. Čapka, S. K. Neumanna, J. Knapa, M. Pujmanové, B. Fučíka, A. M. Píši, J. Rybáka, V. Nezvala, Z. Kalandry) se odráží nejen názor zmíněných autorů na Teigovu osobnost a dílo, ale zejména představa sebe sama a dobových souvislostí, do nichž každý pisatel vstupoval a určitým nezaměnitelným způsobem je řešil. Kvůli těmto vztahům tak kniha není představením jakéhosi dobového dialogu nad Teigovým dílem, jakkoli toto dílo a jeho proměny tvoří opěrný pilíř její výstavby, nýbrž naopak sérií mnohdy ostře a vyhraněně založených monologů, jejichž pestrost a protichůdnost nám dává šanci představit si kadenci a polarizaci dobového mnohohlasí, v jehož rámci Teigovo dílo vznikalo a rozvíjelo se.

Antologie je pochopitelně komponovaným dílem a opírá se o volbu/výběr určitého vzorku dobových hlasů. Jakkoli nechce a ani nemůže být vyčerpávající materiálou antologií, přesto má ambici zachytit určité obecnější souvislosti proměn Teigova díla a jeho reflexe, stejně jako se snaží pomocí vybraných celků poukázat na hlubší dobové a umělecké souvislosti, odrážející se v tomto díle. Je vymezena léty 1919–1938, tedy dobou, kdy Teige mohl svobodně a bez obtíží reagovat a vést polemiku se svými názorovými oponenty. Komponována je do pěti oddílů, jež reflektují (v chronologickém sledu): 1. Teigovo místo v raných sporech o tzv. proletářské (revoluční) umění,

konstituujících ovšem paradigma poválečné avantgardy. 2. Teigovu roli v založení konstruktivisticko-poetické teoretické perspektivy a široké aktivity související s rozvíjením této první vrcholné fáze meziválečného avantgardního umění v polovině a druhé polovině dvacátých let, hledající podněty napříč literaturou, výtvarným uměním, filmem, alternativním dramatem apod. 3. Šíří a mnohovrstevnost Teigových aktivit na poli sociologie literatury a umění na přelomu dvacátých a třicátých let. 4. Teigovu roli v situaci tzv. generační diskuse konce dvacátých a na počátku třicátých let. 5. Teigovy aktivity rozvíjené v souvislosti s působením v rámci Skupiny surrealistů v ČSR v polovině a druhé polovině třicátých let.

Kniha zprostředkovává jak texty známější (publikované v různých antologiích či v rámci sebraných spisů), tak méně známé či pozapomenuté. Cílem je vytvořit obraz – mozaiku dobového názorového spektra, profilujícího se v kontaktu a na pozadí proměn Teigova díla. Spolu s tímto názorovým spektrem kniha formou medailonů zachycuje osobnostní profily jednotlivých kritiků a publicistů, soustředí se v nich rovněž na vystižení jejich dobového postavení ve vztahu k Teigovi. Jejich úkolem je rovněž zachytit určité širší historické kontexty, které je třeba znát pro porozumění některým významným skutečnostem či naopak nuancím (událostem, polemikám, publikacím, uměleckým dílům), na něž se v textech odkazuje. To je shodné jako u předchozích titulů této ediční řady. Novinkou je prezentace vybraných teigovských citátů, zpravidla umístěných u ilustrací nebo na počátcích jednotlivých oddílů, jejichž cílem je přiblížit specifickou polohu Teigovy argumentace, která se přímo či zprostředkovaně odráží v textech komentujících tyto názory a stanoviska. Podobně jako u předchozích svazků je kniha doplněna výběrovou primární a sekundární bibliografií, kterou jsem se pokusil dotáhnout až do roku 2014, na jehož konci práce na knize započala.

Převažujícím typem autorů prezentovaných v antologii jsou literáti či literární publicisté. Je jasné, že tím je do jisté míry zastřen obraz dobové diskuse probíhající např. ve sféře architektury či výtvarného umění, do níž Teige aktivně vstupoval. „Literární“ úhel pohledu však pro mě představoval výzvu už z toho důvodu, že to byli především literáti a literární kritici, kdo našli tu odvahu a mnohdy jako první vstoupili do mnohočetného proudu Teigových uměleckých a kulturněpolitických výzev a hledali v tomto proudu určitý směr či orientaci. Tento úhel pohledu/výběru platí i pro několik zástupců např. výtvarné či dramatické oblasti, kteří se v antologii objevují, neboť – jako např. Otakar Mrkvička pojednávající o Teigově knize o filmu – sami dobrovolně a rádi vstupovali, podobně jako literární publicisté, na pole jim odborně neznámé, ovšem vzrušující a podmanivé, jehož perspektivu jim zjevil právě Karel Teige.

Závěrem: Karel Teige byl tvůrcem koláží, jejichž princip se neodráží pouze ve vlastních výtvarných pracích, ale můžeme jej chápat rovněž jako klíčový princip utvářející způsob jeho myšlení a psaní o umění a společnosti (z hlediska pronikání nejen různorodých vrstev informací a perspektiv, ale také žánrových poloh rozeznatelných v rámci jednoho textu), který dodnes nepřestává fascinovat. Pokusem o jistou koláž má být rovněž tato antologie, jejíž cíl spočívá v přiblížení jak díla této skvělé a přitom tragické osobnosti, kterou Teige bezesporu byl, tak uměleckého a kulturního prostředí, v němž se tento teoretik a umělec pohyboval, a to zejména širší čtenářské obci, studentům apod. Už Šalda věděl, že v blízkosti tvorby velkých a výjimečných osobností, v žáru jejich díla, lze načerpat notnou dávku energie a inspirace, anebo se tu lze také pěkně připálit, popálit, ožehnout. Při přípravě této knihy jsem dbal o to, abych pracoval s láskou, ale také s patřičnou úctou a kritickou ostražitostí; věřím proto, že jsem se nespálil. Doufám pokorně, že mi tento můj neskromný dojem potvrdíte i Vy...

P. S. Děkuji jednak přátelům z IPSL za tuto pěknou ediční příležitost, Evě Jelínkové za pečlivou redakci, Evě Vrabcové za pomoc s rejstříkem, Vojtěchu Malínkovi z ÚČL AV ČR za pomoc se zpřístupněním bibliografické databáze a v neposlední řadě Jiřímu Císlerovi za skvělou grafickou práci a péči o knihu od sazby do tisku.

Píše Marie Smějsíková, 18. 11. 2015

Jako druhý svazek **Díla Jiřího Gruši** vyšly po Prózách I (2014) v roce 2015 **Eseje a studie o literatuře a kultuře I** (ed. D. Dobiáš) obsahující autorovy chronologicky seřazené texty z let 1960–1989. Grušovy eseje, zabírající téměř dvě třetiny z celkových 535 stran, jsou rozděleny do dvou částí. První, rozsáhlejší sestává z autorových publicistických textů a studií, např. z *Plamene, Sešitů pro literaturu a diskusi, Tváře nebo mnohých sborníků*, ale také dostupných pouze v ineditních publikacích nebo dosud nepublikovaných. Několik studií vznikajících v exilu je zde poprvé z němčiny přeloženo do češtiny, některé na základě autorových strojopisných českojazyčných verzí textu. Do druhého oddílu nazvaného *Další texty* jsou zařazeny většinou nepublikované materiály odlišující se od ostatních prací – Grušovy nedokončené studie, posudky nebo eseje přebírající pasáže z jiných jeho textů. Napříč tímto členěním vytvářejí eseje dvě pomyslné skupiny, oddělené autorovým odchodem do Německa na počátku 80. let.

Obecně se Gruša povětšinou zabývá soudobým kulturním a literárním životem, v některých se ale úžeji zaměřuje na literaturu, např. v recenzích vycházejících děl. V esejích vznikajících v německém exilu komentuje také rozdílnou recepci těchto děl v Československu a na Západě (*Zvěstování Milana Uhdeho, Havlova identita*), častěji se obrací k dřívější české literatuře se snahou postihnout dobové fenomény a usouvztažnit je s vybranými díly a osudy spisovatelů. Tyto exkursy do české historie jsou však výběrové, smyslem esejí není komplexně mapovat vývoj české literatury a jako takový ho přiblížit německému publiku. Spíše se jedná (jak je mnohokrát zmiňováno v ediční poznámce) o opakované zamýšlení se nad rolí „spisovatelů při instalaci totalitních systémů ve 20. století“ (s. 436).

Minulosti Gruša využívá i v paralelách ke kritizovaným jevům současnosti. Tím, co z dějin českého národa vybírá, chce charakterizovat přítomnost a zobrazit skutečný stav věcí. Eseje z německého exilu reflektují autorovu situaci a jeho postavení mezi dvěma kulturami – z této pozice nahlíží společné rysy Západu a Východu, ale také upozorňuje na nebezpečí, které Západu hrozí, pokud si neuvědomí, z jakého myšlenkového základu Východ čerpá, jak se liší zejména jejich pojetí lidského života. Ten má podle Gruši v Rusku nízkou cenu, zatímco Západ „moment smrti jako přirozený cíl života“ (s. 175) zcela vytěsnil. Gruša se ve svých pojednáních pohybuje ve středoevropském prostoru, ale ukazuje, proč podle jeho názoru středoevropské a české problémy nejsou ničím regionálním a jak se dotýkají Německa a celé západní Evropy.

Pro Grušovy eseje je příznačná především pozornost věnovaná jazyku, jakého využívají totalitní systémy, a snaha vyvázat slova z této „mimo-řeči“ (s. 260), např. obracením se k etymologii a původnímu významu některých výrazů nebo využitím cizojazyčných pojmů, na které se v češtině neváže příliš konotací. Charakteristická je také výrazná ironičnost, reflektovaná subjektivnost (Gruša často upozorňuje na omezenost svých soudů), sugestivní otázky i vysoká míra užívání sebevysvětlujícího a specifikujícího výkladu v závorkách. Podle ediční poznámky se „eseje ze šedesátých a sedmdesátých let vyznačovaly terminologickými opisy, které měly usnadnit jejich publikaci“ (s. 355), nicméně jistá zastřenost je přítomna i v pozdějších textech. Autor pracuje s alegoriemi, některé eseje jsou dokonce celé vedeny v podobenstvích (např. *Mířte jim na obličej*), jindy Gruša odkazuje k popisované události pouze náznakem, dobovému čtenáři patrně srozumitelným, např. v roce 1969 v narážce na Jana Palacha: „a teď jsou pohoršení, když děti odpovídají benzinem“ (s. 78). K tomu se přidávají i mnohé zkratky nebo zjednodušení, ke kterým se autor často uchyluje proto, aby mohl ukázat paralelnost jím vybraných jevů.

Ve *Verši pro kočku* píše: Současníky „zajímá, co z reality někdejšího času je přiřaditelné k jejich realitě – čili zajímá je jejich realita –, jestli se nemýlím“ (s. 19). Tato myšlenka prolíná všemi jeho texty – pro Grušu je důležité, jak se daná díla vztahují k dnešku, jak se vybrané historické události podepisují na soudobé situaci. Zaměření na autorovu současnost však paradoxně téměř znemožňuje nynějšímu čtenáři si jeho pozorování přiřadit ke své realitě, kvůli silné vázanosti na tehdejší aktuální problémy. Eseje tak zůstávají spíš dokladem dobových situací a nálad.

Potřeby osvětlit některé formulace a odkazy na soudobé události si je editor vědom, podle ediční poznámky tedy připojuje „nejnutnější vysvětlivky“ (s. 357). Nabízí se však otázka, zda jsou dané vysvětlivky skutečně nejnutnější, zda si tyto Grušovy texty svým charakterem a soustředěním k době svého vzniku neříkají o určitý typ čtenáře obeznámeného s některými reáliemi, událostmi a skutečnostmi, kterému není potřeba opakovaně přibližovat roli mandelinky bramborové v Československu 50. let nebo vysvětlovat, že césura je „přerývka, předěl“ (s. 463). A stejně tak, do jaké míry je nezbytné připomínat, že četař absolvent byl „absolvent vojenské katedry při vysoké škole v době socialistického Československa v hodnosti četaře“ (s. 382) nebo že text-appealy byly „pásma písniček a dialogů za účasti Ivana Vyskočila, Jiřího Suchého ad. inscenovaná od konce padesátých let“ (s. 514), když tato vysvětlení nemají na pochopení Grušova textu žádný vliv. Stojí za tím patrně snaha přiblížit dobu a její atmosféru a rozšířit text o další informace a souvislosti. Množství těchto poznámek pak ale občas způsobuje jistou nedůslednost v tom, co je a není vysvětlováno. Např. „heideggerismy“ a „wittgensteinovské spojení věty a obrazu“ (s. 259) okomentovány jsou, „gründerská tradice“ (s. 258) Havlovy rodiny o pouhou stránku dřív ne (jakkoli se „gründerství“ jinde ve vysvětlivkách objevuje; s. 449, s. 503).

Kromě vysvětlivek obsahuje komentář údaje o publikacích (ze samizdatových jsou registrovány ty, ve kterých docházelo ke změnám v textu) a dochovaných verzích textu, informace o genezi a recepci, přetiskovány jsou tu i repliky v diskusích, pokud nejsou příliš rozsáhlé nebo snadno dostupné jinde. Zmíněno bývá, pokud bude daný text součástí chystaného německojazyčného vydání díla J. Gruši v nakladatelství Wieser Verlag. Eseje jsou v komentáři zařazovány do kontextu autorovy (často i prozaické) tvorby, důraz je kladen na příbuznost Grušových textů, nejen co se týče myšlenek a témat, ale také způsobu jeho argumentace. Vytváří se tak celek korespondující s další Grušovou tvorbou, který podle přebalu představuje „přirozená východiska umělecké a diplomatické dráhy Jiřího Gruši po sametové revoluci“. Vztah k jeho esejistice po roce 1989 bude možné posoudit nad svazkem Eseje a studie o literatuře a kultuře II, který bude mimo jiné zahrnovat i texty, do kterých Gruša přejímal úseky esejí tohoto svazku a různě je přepracovával a přepisoval.

Napsal Miroslav Červenka, 25. 11. 2015

*V těchto dnech si připomínáme deset let od smrti **Miroslava Červenky** (5. listopadu 1932 – 19. listopadu 2005). Jeho nakladatelské posudky, z nichž jsme již před časem přinesli **ukázk**, autor většinou v upravené podobě po vydání předmětného díla otiskoval. V případě posudků na rukopisy sbírek Pavla Janského, které básník zřejmě nabídl Mladé frontě, M. Červenka žádnou recenzi po vydání Janského knihy *Hlavou dolů* (Československý spisovatel, 1967) nezveřejnil. Přinášíme tři texty z Červenkovy pozůstalosti, první a poslední mají povahu posudků, druhý text je spíše redakčním sdělením. Druhý posuzovaný rukopis Janského sbírky s názvem *Hra o život* se patrně nedochoval, stejnojmenná báseň je součástí druhé básnickovy sbírky *Území tekutých písků* (edice Kvart 1976xx; Petlice 1976xx, PmD 1982). Nepublikujeme zde Červenkovy posudky kvůli tomu, abychom relativizovali dobový veskrze pozitivní ohlas na Janského poezii, ale pro jejich vtíp, snahu po přesnosti, kritickou vervu a styl.*

mk

Pavel Janský: Hlavou dolů

Jestliže chceme po ostudných Neukolébavkách mít v Mladých cestách druhou knížku šosáckého protišosáctví, tradicionalistického avantgardismu a bezmyšlenkovitého racionalismu, vydejme Janského. Pravda, kde Vaculík skládal své krotké fejtonky, tam Janský dramatizuje a monumentalizuje, nebo si to aspoň myslí; ve skutečnosti ta jeho sémantická transformace není ani siláctvím – on prostě *přehání*, práší o sobě a o svém zatroleně konfliktním vidění, ačkoli v celé knížce nic doopravdy nově neviděl. Dává jednou trochu interesantního existencialismusu (závěrečný oddíl), jednou kruté usvědčování světa z renonců dávno známých, jednou záchvat provokativní neurvalosti, prokazatelně nepravdivý už pro způsob, jakým je prezentován: prosím vás, jakápak neurvalost v knížce, kde je vše tak úpravně a podle nejspolehlivějších normiček sesumírováno. Kde volný verš, včetně patřičné prozaizace, plyne hladounce jako nejakademičtější metrum; kde metaforiky jako vojáčky se stavějí do řad podle velikosti a jako cvičenci na spartakiádě vytvářejí úhledné symetrické obrazce; kde motivy jsou tak akorát v paritním zastoupení – trochu nevybojného civilismu, trochu filosofické hantýrky, trochu poetické konvence. Všechno je tu srozumitelné na první pohled, všechno se vemlouvá, všechno je tak názorné a evidentní, ale život se někam poděl, nejde o něj. Janského kniha patří k těm, jež jsou tím horší, čím více řemesla autor dovede; a Janský ho bohužel dovede poměrně mnoho.

Ať přijde s knížkou teprve tehdy, až bude mít co říci.

*

Pavel Janský: Hlavou dolů

Upřímně se omlouvám, ale věru nevím, proč bych měl dělat reparát z Pavla Janského. Je mi naprosto jasné, že se mohu mýlit, ale pro takový případ je přece rada M[ladých] c[est] vícečlenná a já nemám právo veta. Ať rozhodne mínění většiny, nebo, je-li nejistota, sejděme se a podiskutujme – nikdo není ochotnější poučit se od Řezáče nebo od Holuba nebo od Diviše

než ve stavu hříchu paličatosti se nalézající

Miroslav Červenka

*

Pavel Janský: Hra o život

Nebyl jsem nikdy přítelem tohoto autora a doporučil jsem zamítnout jeho předchozí rukopis. A protivná je mi i druhá sbírka: její vášnivost a dramaticčnost a pocit prokletí pokládám za nepravé a usvědčené chladnou šikovností a zběhlým rutinérstvím, s nímž se tu uvádí do pohybu mašina básnických zvyklostí a frází; je to vlastně text velmi hladký a úpravný, a na něm jsou nadělány kudrlinky hyperbol a ozvláštňujících obrátů (zejména nesnesitelné gramatické archaismy!) – ale i tak se každou chvíli prošvihne banalita nedostatečně maskovaná. Obřadnost a patos pak nejsou než prostředky k sugestivnímu nadhodnocování nápadů v podstatě velmi plochých.

Jsem si ovšem vědom, že tento názor není jediný možný – už předešle se sešel s velkým nesouhlasen Ivana Diviše. Je mi také známo, že Janský se zatím neúspěšně uvedl jako autor v časopisech i na jakýchsi recitačních večerech. Nerad bych, aby nakladatelství kvůli mně něco prošvihlo. Píšu tento názor s přesvědčením, že bude doplněn názory jiných lidí a že teprve z několika posudků si redakce udělá celkový obraz.

Napsal Zbyněk Sedláček, 2. 12. 2015

*Při příležitosti vydání svazku **Básní Emila Juliše** v České knižnici zveřejňujeme text Zbyňka Sedláčka o Julišově výtvarném díle, který byl otištěn vedle příspěvku Karla Miloty (**Básník jednoty**) v čtyřstránkovém katalogu **Emil Juliš: Poezie – koláže – dokumenty k autorově výstavě konané ve dnech 17. října až 3. listopadu 1995 v Okresní knihovně v Lounech.***

mk

Juliš obrazem

Poezie Emila Juliše byla vždy úzce spojena s výtvarným uměním. Mnohé básně ze 60. let staví na využití kolážového principu, spojování odlišných textů, jiné modelují takřka malířským způsobem vizuální charakteristiku prostoru, další se zase dotýkají umělecké tvorby Julišových přátel z řad výtvarníků. Vlastní básníková výtvarná aktivita se soustřeďuje především do půle 70. let, kdy se mu v tíživé době nucené publikační odmlky a složité osobní situace stala určitou terapií i východiskem. Již v předchozích letech vznikaly fotografie a kresby, v 70. letech se pak připojily obrazy, osobité malby na kamenech a především koláže, jež zůstávají trvale platnými díly. Koláž je technikou blízkou básníkům a v Julišově případě zapůsobil nepochybně také příklad staršího a výjimečně inspirativního přítele Jiřího Koláře, který mu navíc poskytl značné množství reprodukcí a fotografií. Během roku 1976 vytvořil Emil Juliš více než sto koláží. Na dvě desetiletí zůstaly uzavřeným celkem, ale počátkem letošního podzimu se k nim autor v době příprav přítomné výstavy vrátil, některé koláže doplnil, přepracoval a realizoval ještě několik zcela nových prací.

Jako prvotní materiál koláží posloužily fotografie z časopisů, reprodukce děl starého i moderního umění, v menší míře fragmenty textů, reklam a map. Určujícím individuálním principem kolážové tvorby je způsob segmentace výchozích zobrazení, tematický výběr a uspořádání výtvarných elementů. Lze říci, že v tvorbě Emila Juliše se systematicky projevuje princip přenosu: přenosu výtvarných postupů do poezie a literárních do výtvarného umění. Autor spojuje, konfrontuje a zvýrazňuje sémanticky silně zatížené elementy, mnohdy na základě ikonické kvality, vytváří narativní síť, přičemž všechny ostatní vazby na původní kontext – zejména u obrazů a soch – vstupují do rozpohybované mnohoznačné významovosti díla. Koláže se nepodřizují literarizaci a uchovávají si autonomní výtvarné kvality, ačkoli je lze jak vnímat v podobě syntetického výtvarného znaku, tak i „číst“ po jednotlivých prvcích a jejich vzájemných vztazích, což zároveň odkazuje ke genezi – přiřazování a rozvíjení primárně zvolených významů. Na rozdíl od Kolářových kreací nejsou tyto koláže striktně uspořádané podle systémových pravidel a často odrážejí neuspořádanost a dynamickou protikladnost širokého repertoáru osob a předmětů střetávajících se v prostoru díla. Strukturální princip výstavby koláží určuje pouze dílčí, ale podstatná omezení, např. traktování obrazových segmentů trháním, barevnost omezenou na úzkou škálu šedí v případě černobílých fotografií či méně komplikované uspořádání v řadách. Vizuální kvalita obrazových elementů má svou váhu stejně jako syžetová složka koláže, přičemž se poměr obou složek dynamicky proměňuje. Proto tedy některé práce vnímáme jako výtvarně účinnější a emotivnější, jmenujme třeba již zmíněné koláže sestavené z trhaných reprodukcí starých obrazů, které viditelnými rozervanými okraji zjevně poukazují na vlastní iluzivnost v původní i přenesené obrazové funkci a na činnost, jež je, blízká kaleidoskopu, zasadila do tohoto nového uspořádání.

Verbální označení tvoří neopomenutelnou vrstvu díla, k jehož ostatním částem vystupuje dvouznačně. Poskytuje jistý interpretační klíč, ale mnohdy i znejasňuje cestu ke smyslu hravě zavádějícím odkazem, popisným názvem jediného fragmentu celé kompozice či metonymií. Pro názvy je příznačná proměnlivost, takže jediné dílo jich vystřídá během let celou řadu. Sám autor nepokládá název nikdy za plně definitivní.

Nejmladší vrstvu výtvarné Julišovy tvorby představují koláže, v jejichž středu se nalézají fragmenty obrazů jeho lounských přátel Vladislava Mirvalda a Zdeňka Sýkory, konfrontované s místně

a časově rozprostraněným světem umění minulých věků. Vypovídají tak oproštěnými a pečlivě volenými prostředky o básnickově vztahu k užšímu společenství, pro které neznámá lokální příslušnost žádné omezení, ale pevný výchozí bod odvážné a odpovědné umělecké tvorby.

Výtvarná činnost Emila Juliše, ač původně koncipovaná jako ryze privátní, vytváří spolu s rozsáhlejším a závažnějším literárním dílem integrální celek, otevřený přítomným i budoucím divákům a čtenářům a strukturovaný jednotícím autorským gestem.

Píše Michael Špirit, 9. 12. 2015

Před necelými dvěma měsíci vydalo wuppertalské nakladatelství Arco německo-český výbor z veršů Josefa Čapka. Vznikly mezi červnem 1942 a únorem 1945 během internace v nacistickém táboře v Sachsenhausenu a díky autorovým přeživším spoluvězňům se v originálech i opisech zachovaly. Péči Vladimíra Holana a Miroslava Halíka vyšly knižně na začátku roku 1946 jako *Básně z koncentračního tábora*. Svazek **Gedichte aus dem KZ** (na přebalu doplněném: *Deutsch / Česky*) nyní uspořádali Jiří Opelík a Urs Heftrich, první ho doprovodil doslovem, druhý přeložil do němčiny.

Publikace je mimořádná v několikerém směru. Po meziválečných překladech *Povídání o pejskovi a kočičce* (Schrupp und Schlipp, přel. Lili E. Roubiczek, Stuttgart/Berlin/Leipzig, Union 1933; pro „vývozní“ pražskou Artii přeložil v roce 1958 nově O. F. Babler jako *Geschichten vom Hündchen und vom Kätzchen*) a *Stínu kapradiny* (Schatten der Farne, přel. Julius Mader, Praha, Mars 1936) je to první samostatná kniha Josefa Čapka v němčině. Jde o dvojjazyčnou edici, která je objevná jak pro německého, tak českého čtenáře. Z původně zachovaných 121 básní vybrali editoři více než třetinu (44 textů), která by měla vytvořit „reprezentativní představu o autorově tematické a stylistické výlučnosti“ (s. 184). Výběr podnikli Opelík s Heftrichem s ohledem na německé publikum, ale přitažlivý je také pro českou veřejnost. Kompletní první (1946) i druhé vydání (v komponovaném svazku básní a kreseb *Oheň a touha*, 1980) jsou dávno nedostupné, k edici ve **Spisech** (Beletrie 2, 2010) najdou cestu z podstaty věci už poučenější nebo zaujatější čtenáři. Užší výbor může naléhavost Čapkových veršů zprostředkovat nevyhraněnému, ale současně nelhostejnému publiku možná lépe než kompletní znění. Originály Čapkových lístků s texty básní jsou (kromě dvou nezvěstných) navíc reprodukovány jako barevná faksimile. Rukopis je dobře čitelný a významy autorových veršů psaných ve vzrůstajícím ohrožení života jsou tak umocňovány fyzickou podobou písma, která je dobře přístupná nejen rodilému mluvčímu, ale svou úsporností, jasnými tahy a hledáním žádoucího umístění některých výrazů je srozumitelná i pro toho, kdo česky neče.

Vydání takto kombinuje prvky řešení diplomatického a čtenářského. Parametry první metody (tj. fotografické zachycení rukopisu na levé stránce knihy) neprovází česká transkripce se zaznamenáním veškerých jevů, jako jsou škrty, substituce nebo písařské chyby, a vedle ní její redakce, tedy normativizace literární, pravopisná a grafická, nýbrž je na pravé stránce zrcadlově doprovázena „rovnou“ německým překladem, tvořivě tlumočícím významy originálu a respektujícím rozmístění písma na papíru. Je to nejnápaditější a zároveň nejjednodušší způsob, jak jinojazyčnému publiku představit tak výlučný, vůbec ne jen literární čin, kterým *Básně z koncentračního tábora* jsou ovšem také. Čapkův text, resp. jeho německé přebásnění doprovázejí řádkové komentáře (s. 131–139), které se opírají o vydavatelský aparát z druhého svazku českých *Spisů* z roku 2010, případně ho pro potřeby německého čtenáře rozšiřují. Doslov Jiřího Opelíka (s. 141–158) pojednává o základních životních a uměleckých důrazech obou Čapků, přibližuje Josefovou výtvarnou uměleckou a užitou tvorbu a podrobně se věnuje *Básním*. Z jeho výkladu vycházejí Josefovy verše jako čin umělce, který ví, že píše pro publikum, jež není zběhlé v moderním básnictví, na uplatňování poetických prostředků sice neresignuje, ale ve svém jednoduchém, průzračném výrazu se dobírá toho, co je v situaci permanentního ohrožení života nejpodstatnější.

Způsob spojující rukopisnou podobu originálu a jeho sázený přepis (v našem případě překlad) je výrobně značně náročný, ale v případech, kdy je fakt autografu neoddělitelný od významové roviny textu, je při vydání vlastně nezastupitelný. Analogii k německo-českému vydání *Gedichte aus dem KZ* ve wuppertalském nakladatelství můžeme v Čechách shledat jen při několika vzácných příležitostech: u vydání zápisů Josefa Čapka *Psáno do mraků* (Pražská edice 1993), Fučíkovy Reportáže, psané na oprátce (Ottovo nakladatelství 2008; transkripce rukopisu je v typograficky insitní knize nepochopitelně umístěna až za stránky s reprodukováným originálem), rukopisného Sborníku k 55. narozeninám Ladislava Jehličky (in L. J., *Křik Koruny svatováclavské*, Torst 2010, s. 340–530) nebo u kolážovaného sešitu Jana Hanče *Události* (Knihovna Václava Havla 2014).

Neokázalá, „věcná“ knížka, vázaná v hnědém plátně s Čapkovým sebeportrétem-linorytem na předních deskách, reprodukuje kromě faksimile rukopisu také tři autorovy kresby tužkou, rodinné fotografie, šest novinových nebo knižních karikatur z let 1933–1938 dokládajících Čapkovo protitotalitní angažmá, které J. Opelík v doslovu rovněž rekapituluje, a pět kreseb či maleb už z let válečných, tři z nich přímo z tábora Sachsenhausen. Jako faksimile jsou otištěny též tři Čapkovy dopisy z dubna 1943 a 1944 a května 1944, v nichž autor píše své rodině v rafinovaných narážkách o své literární činnosti. Pro vydání nemusely být překládány, neboť Čapek je psal v němčině. K německým čtenářům Opelíkova a Heftrichova výboru, kteří mohli spisovatelův reprodukováný rukopis do s. 128 vnímat hlavně jako obrazový materiál, tak nakonec promlouvá autor přímo, bez prostředníka. Publikaci, která vznikla ze spolupráce nejlepšího domácího čapkovského znalce a **vynikajícího německého překladatele** české poezie a kterou s mimořádnou citlivostí a účelností vyrobilo nakladatelství Arco, v Souborném katalogu ČR dosud (6. 12. 2015) nalézt nelze. V Německu ji zatím mají v centrální a zemské knihovně v Berlíně a v univerzitních knihovnách v Hamburku, Heidelbergu, Münsteru a v Řezně...

Píše Michal Topor, 16. 12. 2015

Svazek **Dopisy Bedřicha Hrozného literárním osobnostem** (ed. Šárka Velhartická, Praha, Památník národního písemnictví 2015, edice Depozitář, řada Dokumenty) soustředí dopisy proslulého orientalisty, rozptýlené napříč osobními fondy spravovanými Literárním archivem PNP. Klíčovým se editorce stal konvolut dopisů a pohlednic, jež Hrozný adresoval – v letech 1897–1898, 1906–1909, 1911–1912, 1914–1917, 1919–1920, 1922–1925 a poté sporadicky až do roku 1945 – romanistovi, literárnímu kritiku a překladateli Otokaru Šimkovi, příteli z doby středoškolských studií (načas se spolu v polovině devadesátých let sešli na gymnáziu v Kolíně). Krom Šimka v roli adresátů (a ojedinele i pisatelů) figurují František Drtina, Otokar Fischer, Vladimír Andrejevič Francev, Bohuslav Havránek, Kamil Holý, Jan Jelínek, Zdeněk Kalista, Jiří Václav Klíma, Arne Laurin, Jevgenij Aleksandrovič Ljackij, Josef Svatopluk Machar, Marie Majerová, Jan Mukařovský, Matija Murko, Arne Novák, Jaroslav Sutnar, Jaroslav Šnajdr, Jan Thon, Václav Tille, Zdeněk Václav Tobolka, Josef Träger, Josef Richard Vilímek a Otakar Vočadlo. Jen některé partie dalšího materiálu dosahují podobné potenciální intimně-historiografické závažnosti jako soubor šimkovský (upozornit lze v tomto směru především na dopis Macharovi z 1. 11. 1918, Sutnarovi z let 1902 a 1919–1923 a Vočadlovi z let 1945–1946), v poskytnutém celku nicméně i fragmenty třeba jen odborně-provozního či jubilejního a zdvořilostního rázu užitečně dotvářejí představu o dráze hlavního protagonisty.

Nesporný přínos edice komplikují krom jiného i některá sporná edičně-kompoziční rozhodnutí. Omezení jmenného rejstříku na jména osob bez uvedení životních dat a profesní charakteristiky vede k tomu, že velká část průběžných vysvětlivek k jednotlivým dopisům spočívá právě v těchto informacích. Podstatnou vrstvu objasňujícího, kontextualizujícího výkladu editorka současně namísto v průběžných vysvětlivkách uplatnila v úvodním Komentáři, jímž vydávaný materiál rozčlenila a využila se zřetelem k tomu, co *dokládá* (v kap. Bedřich Hrozný ve Vídni a vídeňská univerzita; ...a jeho zájem o literaturu; ...a vídeňská teologická fakulta /s profily Hrozného českých vídeňských spolužáků/; vědecké dílo...; ...působení na FF UK a v Orientálním ústavu; ...ve vztazích k nakladatelům a vydavatelům, resp. redaktorům); vydatně tento komentář ostatně vystavěla z úryvků a parafrází posléze vystavených dopisů – zbytečně je tak zdvojuje, předjímá. Těžko také říct, jak „ediční rada PNP pod vedením Terezy Riedlbauchové“ chápe roli „odborné redakce“ (v případě tohoto svazku ji dle tiráže zastala Zdeňka Nováková), v textu vycházejícím pod záštitou literárně-historiografické instituce by však neměly uvíznout takové poklesle učebnicové pasáže, jako je editorčino pojednání o situaci na české literární scéně v devadesátých letech 19. století.

Ta podle ní byla „dobou ostrého generačního střetu v literatuře a se sepsáním Manifestu České moderny, který vyšel v Rozhledech roku 1895 [tam ovšem vyšel leda text Česká Moderna], byl [sic!] pro české prostředí i dobou otevření se evropským literárním směrům a autorům. Dekadentní směr 90. let představoval časopis *Moderní revue* a paralelně k České moderně se utvářel i nový směr *Katolické moderny*, jež byla ve stejném roce jako Manifest České moderny ustanovena v almanachu *Pod jedním praporem [...]*“ (s. 33). Proč editorka v souvislosti s „Hrozného překlady francouzských naturalistů, např. *Vítězství prósy* od Maurice Le Blonda či *úvahy Eugèna Montforta* *Čekání z konce století*“, tvrdí, že jsou „[d]osud neznámy“ (s. 33)? Oba texty lze přece ve spojení s Hrozného jménem snadno najít v digitální verzi *Retrospektivní bibliografie české literatury 1775–1945* (retrobi.ucl.cas.cz). Pozoruhodnou pasáž Hrozného introspekci v dopisech Šimkovi z druhé poloviny devadesátých let, tolik poučnou vzhledem k literárním, duchovním inklinacím mladého muže *fin de siècle*, by bylo dobré zvrstvit prací s prameny, jejichž příležitost lze očekávat: jen fond Otakar Šimek dle inventáře z r. 1966 (pořízeného Růžnou Hamanovou) zahrnuje vedle dopisů B. Hrozného z této doby také dopisy od Viléma Mrštíka, Otakara Theera, Jana z Wojkowicz: bylo by tak snad možné porozumět i podivné rozepři, jež vztah mezi Šimkem a Hrozným v březnu 1898 na řadu let přerušila.

Recenzované knihy a články

Apollon, Daniel – Bélisle, Claire – Régnier, Philippe (eds.): *Digital Critical Editions*. Urbana: University of Illinois Press 2014, 368 s. (echo 22. 4. 2015)

Bahenská, Marie – Heczková, Libuše – Musilová, Dana: *O ženské práci. Dobové (sebe)reflexe a polemiky*. Praha, Masarykův ústav a Archiv AV ČR 2014, 243 s. (echo 8. 7. 2015)

Biebl, Konstantin: *Básně*. Ed. J. Holý. Brno, Host 2014, 425 s. (echo 15. 4. 2015)

Bourdieu, Pierre: *Co se chce říct mluvením. Ekonomie jazykové směny*. Přel. M. Pokorný. Praha, Karolinum 2014, 168 s. (echo 30. 9. 2015)

Conrad, Joseph: *Poznámky o životě a literatuře*. Ed. a přel. P. Onufer. Praha, Revolver Revue 2014, 166 s. (echo 26. 8. 2015)

Conrad, Joseph: *Zrcadlo moře*. Přel. M. Kleprlík. Praha, Pulchra 2014, 251 s. (echo 26. 8. 2015)

Čapek, Josef: *Gedichte aus dem KZ*. Ed. J. Opelík – U. Heftrich, přel. U. Heftrich. Wuppertal, Arco 2016, 190 s. (echo 9. 12. 2015)

Filípek, Štěpán: *Karel Horký – rytíř ulice. Život a dílo novinářského buřiče*. Praha, Academia 2015, 958 s. (echo 24. 6. 2015)

Filipowicz, Marcin: *Potíže se Světlou. Česká literatura 62*, 2014, č. 4, s. 648–656. (echo 7. 1. 2015)

Gide, André: *Návrat ze SSSR a Poopravení „Návratu ze SSSR“*. Přel. Z. Tomanová. Praha, Bourdon 2015, 191 s. (echo 3. 6. 2015)

Gruša, Jiří: *Eseje a studie o literatuře a kultuře I*. Ed. D. Dobiáš. Brno, Barrister & Principal 2015, 535 s. (echo 18. 11. 2015)

Haman, Aleš – Tureček, Dalibor a kol.: *Český a slovenský literární parnasismus. Synopticko-pulzační model kulturního jevu*. Brno, Host 2015, 426 s. (echo 23. 9. 2015)

Hašek, Jaroslav: *Historie moudrého vola*. Ed. R. Pytlík. Praha, Emporius 2015, 77 s. (echo 20. 5. 2015)

Hrabal, Bohumil: *Spisy 2. Skřivánek na niti. Povídky*. Ed. V. Kadlec – J. Pelán – C. Poeta. Praha, Mladá fronta 2014, 475 s. (echo 14. 1. 2015 a echo 21. 1. 2015)

Jakobson, Roman: *Selected Writings. IX, Completion Volume Two. Uncollected Works. 1916–1943. Part One. 1916–1933*. Ed. J. Toman. Berlin – Boston, De Gruyter Mouton 2013, 434 s. (echo 29. 7. 2015)

Jakobson, Roman: *Selected Writings. IX, Completion Volume Two. Uncollected Works. 1916–1943. Part Two. 1934–1943*. Ed. J. Toman. Berlin – Boston, De Gruyter Mouton 2014, 563 s. (echo 29. 7. 2015)

Jankovič, Milan: *Julišovy „hry o smysl“*. In J. M.: *Cesty za smyslem literárního díla II*. Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR 2015, s. 61–129. (echo 14. 10. 2015)

Ježková, Petra: *Obležen národem dramatiků. Jan Lier (1852–1917)*. Praha, Academia 2014, 482 s. (echo 18. 2. 2015)

Jungmannová, Lenka: Havel tak trochu demytizovaný. *Česká literatura* 62, 2014, č. 4, s. 656–659. (echo 17. 6. 2015)

Klimešová, Marie: *Pozdrav daleké země, pozdrav daleké zemi. Zbyněk Sekal a Japonsko – Greetings from a distant country, greetings to a distant land. Zbyněk Sekal and Japan*. Řevnice – Plzeň, Arbor vitae – Západočeská galerie, 2014, 127 s. (echo 28. 1. 2015)

Komenský, Jan Amos: *Labyrint světa a ráj srdce*. Ed. J. Kolár – M. Selucká. Brno, Host 2014, 249 s. (echo 12. 8. 2015)

Ludvová, Jitka et al. *Fidlovačka aneb Cokoli chcete*. Praha, Institut umění – Divadelní ústav 2014, 310 s. (echo 11. 2. 2015)

Macurová, Naděžda (ed.): *Lektor A. M. Píša. Výbor lektorských posudků z let 1954–1965*. Praha, Památník národního písemnictví 2015, 399 s. (echo 7. 10. 2015)

Moretti, Franco: *Grafy, mapy, stromy. Abstraktní modely literární historie*. Přel. O. Čaplyginová. Praha, Karolinum 2014, 121 s. (echo 13. 5. 2015)

Patočka, Jan: *Fenomenologické spisy III/1. Nitro a svět. Nepublikované texty ze 40. let*. Ed. I. Chvatík – J. Frei – J. Puc. Praha, Oikúmené 2014, 341 s. (echo 4. 2. 2015)

Poliaková, Martina – Raška, Jakub – Smyčka, Václav (eds.): *Uzel na kapesníku. Vzpomínka a narativní konstrukce dějin*. Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2014, 176 s. (echo 1. 4. 2015)

Prahl, Roman – Vondráček, Radim – Sekera, Martin: *Karikatura a její příbuzní. Obrazový humor v českém prostředí 19. století*. Řevnice – Plzeň, Arbor vitae – Západočeská galerie 2014, 255 s. (echo 8. 4. 2015)

Řehounek, Jan: *Rytíř smutné postavy. Básník Jan z Wojkowicz 1880–1944*. Nymburk, Kaplanka 2014, 129 s. (echo 25. 2. 2015)

Slomek, Jaromír: Co dlužíme Seifertovi? Pátečník Jaromíra Slomka. *Týden* [online], 14. 11. 2014. Dostupné z: http://www.tyden.cz/rubriky/nazory/co-dluzime-seifertovi_324136.html. (echo 17. 6. 2015)

Sova, Antonín: *Básně*. Ed. V. Vaněk. Brno, Host 2014, 609 s. (echo 15. 4. 2015)

Velhartická, Šárka (ed.): *Dopisy Bedřicha Hrozného literárním osobnostem*. Praha, Památník národního písemnictví 2015, 345 s. (echo 16. 12. 2015)

Vondráčková, Jaroslava: *Mrazilo – tálo. (O Jiřím Weilovi)*. Praha, Torst 2014, 169 s. (echo 18. 3. 2015)

Další témata ech

Blažíček, Přemysl – dokončení souborného vydání autorova díla ([echo 25. 3. 2015](#))

Brabcová, Zuzana – nekrolog ([echo 9. 9. 2015](#))

ediční praxe – ediční komentáře řady Česká knižnice ([echo 22. 7. 2015](#))

ediční praxe – kolacionování rukopisů ([echo 27. 5. 2015](#))

Kritická příloha Revolver Revue – 20. výročí od založení periodika a 10. výročí od jeho zániku ([echo 5. 8. 2015](#))

Pokorná, Terezie – 50. narozeniny divadelní kritičky a šéfredaktorky Revolver Revue ([echo 6. 5. 2015](#))

Rezek, Petr – laudatio u příležitosti udělení Ceny F. X. Šaldy za rok 2014 ([echo 1. 7. 2015](#))

Saudková, Věra – přátelství s Růžnou Grebeníčkovou a „pokrývání“ jejích překladů ([echo 16. 9. 2015](#))

Teige, Karel – antologie IPSL ([echo 11. 11. 2015](#))

Weiner, Richard – historie vydávání autorových Spisů ([echo 4. 3. 2015](#))

Zábrana, Jan – konference Jan Zábrana – básník, překladatel, čtenář, pořádaná Ústavem translologie FF UK 6.–7. 11. 2015 ([echo 4. 11. 2015](#))

Redakce a autoři ech

Redakční kruh

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

Autoři rubriky Píší

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).

25. 2. 2015, 22. 4. 2015, 29. 4. 2015, 3. 6. 2015, 29. 7. 2015, 7. 10. 2015, 28. 10. 2015

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. Vikové-Kunětické aj. Pro IPSL připravila *Čtení o Elišce Krásnohorské* (2015).

19. 8. 2015, 9. 9. 2015, 4. 11. 2015

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), T. Ungára (publikujícího pod pseudonymem Čan, 2007, 2008 a 2009) a E. Juliše (2015), 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*, 2011) a s kolektivem spolupracovníků IPSL se podílí na vydávání *Souboru díla F. X. Šaldy*.

4. 3. 2015, 11. 3. 2015, 15. 4. 2015, 27. 5. 2015, 22. 7. 2015, 14. 10. 2015, 28. 10. 2015, 2. 12. 2015

Marie Langerová (1948) je literární teoretička a historička, editorka a kritička. Působila mj. v Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Knižně vydala práce *Fragmenty pohybu. Eseje o české poezii* (1998), *Weiner* (2000), *Hnízda snění. Kniha pasáží* (2011) aj. Je spoluautorkou publikací *Pohledy zblízka. Zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století* (2002), *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století* (2005), *Symboly obludností. Mýty, jazyk a tabu české*

postavantgardy 40.–60. let (2009) a *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století* (2014). Podílela se na ediční přípravě textů J. Ortena, J. Koláře, M. Topinky aj.
28. 1. 2015

Lucie Malá (1991) studuje v magisterském programu Ústavu české literatury a komparatistiky FF UK, kde rovněž pracuje jako pomocná vědecká síla.
5. 8. 2015

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 spolupořadatelem 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*.
18. 2. 2015, 8. 4. 2015, 20. 5. 2015, 8. 7. 2015, 30. 9. 2015, 21. 10. 2015

Adéla Petruželková (1984) vystudovala obor Český jazyk a literatura na FF UK v Praze. Dokončuje disertační práci *Sebrané spisy Jana Patočky* jako ediční problém. Pracovala v knihovně Libri Prohibiti. Edičně připravila mj. soubor statí Ladislava Jehličky *Křik Koruny svatováclavské* (Torst 2010); redigovala řadu *Knihy Zbyňka Hejdy* (Triáda 2012 a 2013), podílela se na novém vydání *Pomocné školy Bixley Ivana Blatného* (Triáda 2011) a dvou svazcích básnického díla Vladimíra Mikeše (Knih Zlín 2015).
4. 2. 2015

Martin Pokorný (1973) je komparatista a překladatel. Vyučuje na Ústavu české literatury a komparatistiky FF UK, dlouhodobě spolupracuje s revue *Souvislosti*. Překládá poezii, uměleckou prózu (V. Woolfová *Vlny*; F. O'Brien *U ptáků plavavých*) a odbornou literaturu. Je autorem básnické sbírky *Tak i onak* (2000), souboru esejů *Způsoby četby* (2002), interpretačního eseje *Odezvy a znaky: Homér, Dante a Joyceův Odysseus* (2008) a knihy *Řeč: příspěvek k situační fenomenologii* (2013). Přeložil a úvodem opatřil pojednání Rogera Bacona *O znacích* (vyšlo 2010). Pro IPSL připravil *Čtení o Dantovi Alighierim* (vyjde 2016).
1. 7. 2015

Marie Smějsíková (1991) studuje magisterské programy na Ústavu české literatury a komparatistiky FF UK.
18. 3. 2015, 26. 8. 2015, 18. 11. 2015

Marie Škarpová (1977) je literární historička a editorka. V letech 2006–2010 pracovala v oddělení literární historie Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v současné době učí starší českou literaturu na Ústavu české literatury a komparatistiky FF UK a Ústavu bohemistiky FF JU v Českých Budějovicích. Je autorkou monografie „*Mezi Čechy, k pobožnému zpívání náchylnými*“. *Šteyerův Kancionál český, kanonizace hymnografické paměti a utváření katolické identity* (2015), s P. Koskem a T. Slavickým připravila kritickou edici kancionálu F. Bridela *Jesličky* (2012).
12. 8. 2015

Hana Šmahelová (1946) je literární historička a editorka. Do roku 2013 působila v Ústavu české literatury a komparatistiky FF UK v Praze, nyní přednáší na Katedře českého jazyka a literatury Fakulty přírodovědně-humanitní a pedagogické Technické univerzity v Liberci. Knižně publikovala literárněhistorické a metodologicky zaměřené práce *Návraty a proměny. Literární adaptace lidových pohádek* (1990), *Autor a subjekt v díle Boženy Němcové* (1995), *Počátky kritického myšlení o dětské literatuře* (1999), *Prolamování struktur* (2002), *V síti dějin literatury národního obrození* (2011). Edičně připravila a spolupřeložila *Morfologii pohádky a jiné studie* V. J. Proppa

(1999). Je spolupořadatelkou publikace *Generace, skupiny a programy v literatuře* (2009); kromě studií ve sbornících a kolektivních monografiích přispěla též do *Hesláře české avantgardy* (2011).

7. 1. 2015

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), *Komentář k edici rukopisu Škvoreckého Zbabělců* (2009) a knihu *Rukopis Růženy Grebeníčkové. Studie – komentář - bibliografie*, která doprovází edici autorčiných studií *O literatuře výpravné* (2015). Je vydavatelem komentovaných edic české beletrie (např. J. Hanč, J. Hauková) a kritiky (P. Blažíček, R. Grebeníčková, Z. Hejda, 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*.

14. 1. 2015, 21. 1. 2015, 25. 3. 2015, 6. 5. 2015, 10. 6. 2015, 17. 6. 2015, 16. 9. 2015, 9. 12. 2015

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).

11. 2. 2015, 1. 4. 2015, 13. 5. 2015, 24. 6. 2015, 15. 7. 2015, 2. 9. 2015, 23. 9. 2015, 16. 12. 2015

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 též na *Hesláři české avantgardy / A Glossary of Catchwords of the Czech Avant-Garde* (2011, spolu s J. Vojvodíkem). S kolektivem spolupracovníků IPSL spolupracuje na vydávání chybějících svazků *Souboru díla F. X. Šaldy* a uspořádal též *Čtení o Karlu Teigovi* (2015).

11. 11. 2015

Autoři rubriky Napsali

Jiří Brabec

28. 10. 2015

Miroslav Červenka

25. 11. 2015

Růžena Grebeníčková

10. 6. 2015

Eliška Krásnohorská

19. 8. 2015

Jiří Opelík
21. 10. 2015

Zbyněk Sedláček
2. 12. 2015

Jaroslav Seifert
2. 9. 2015

Jindřich Veselý
15. 7. 2015

Jindřich Vodák
11. 3. 2015

Richard Weiner
29. 4. 2015

Jmenný heslář

*

Abrams, Erika
Ajvaz, Michal
Aleš, Mikoláš
Althaus, Horst
Ančík, Zdena
Andres, Stefan
Apollinaire, Guillaume
Apollon, Daniel

*

Babler, Otto František
Bahenská, Marie
Balvín, Josef
Barša, Pavel
Beneš, Edvard
Benjamin, Walter
Beranová, Tereza
Berdych, Kamil
Berkovskij, Naum Jakolevič
Biebl, Konstantin
Blahynka, Milan
Blaschek-Hahn, Helga
Blatter, Silvio
Blažek, Bohuslav
Blažíček, Přemysl
Bondy, Egon
Borový, František
Borský, Lev
Bosch, Hieronymus
Bourdieu, Pierre
Brabcová, Zuzana
Brabec, Jiří
Breton, André
Bronnen, Arnolt
Brousek, Antonín
Brullé, Pierre
Brunner > Dvořák, František
Bruvik, Tone Merete
Budín, Stanislav
Burda, Vladimír
Burian, Emil František

*

Cieslar, Jiří
Ciocan, Cristian

Císař, Jan
Císler, Jiří
Claire, Bélisleová
Caudel, Paul
Clausewitz, Carl von
Cohen, Gary B.
Conrad, Joseph
Corduas, Sergio
Cosentino, Annalisa

*

Čapek, Josef
Čapek, Karel
Čaplyginová, Olga
Čech, Svatopluk
Čechov, Anton Pavlovič
Čejka, Jaroslav
Černý, Václav
Červenka, Miroslav
Červinková-Riegrová, Marie
Češka, Jakub
Čičvák, Martin

*

Dabit, Eugène
della Volpe, Galvano
Deml, Jakub
Dětáková, Zuzana (Jürgens)
di Prima, Diane
Diviš, Ivan
Dobiáš, Dalibor
Döblin, Alfred
Doležal, Bohumil
Dostál, Karel
Dostojevskij, Fjodor Michajlovič
Drda, Adam
Drtna, František
Dubský, Vladimír
Duranty, Louis Edmond
Dürich, Josef
Dvořák, František
Dvořák, Ladislav
Dyk, Viktor

*

Ejchenbaum, Boris Michajlovič
Eliot, Thomas Stearns
Éluard, Paul

*

Ferlinghetti, Lawrence
Feuerbach, Ludwig
Feuchtwanger, Lion
Filípek, Štěpán
Filipowicz, Marcin
Fischer, Otokar
Fischerová, Daniela
Flaišman, Jiří
Folkman, Hanuš
Fontano, Lucio
Foucault, Michel
Francev, Vladimír Andrejevič
Fránek, Michal
Frei, Jan
Frejka, Jiří
Fučík, Bedřich
Fučík, Julius

*

Gadamer, Hans-Georg
Gajda, Radola
Gbúr, Ján
Gide, André
Glanc, Tomáš
Goldstücker, Eduard
Goodwin, Jonathan
Götz, František
Grabbe, Christian Dietrich
Grass, Günter
Grebeníčková, Růžena
Grossman, Jan
Gruša, Jiří
Gutenberg, Johannes
Guttman, Josef

*

Hajn, Antonín
Halas, František
Halík, Miroslav
Haman, Aleš
Hamanová, Růžena
Hanč, Jan
Hašek, Jaroslav
Haugen, Odd Einar
Haugová, Mila

Havel, Miloš
Havel, Rudolf
Havel, Václav
Havelka, Tomáš
Havránek, Bohuslav
Heczková, Libuše
Heftrich, Urs
Heidegger, Martin
Hejda, Zbyněk
Hermann, Tomáš
Herrmann, Ignát
Hesová, Petra
Hilar, Karel Hugo
Hillesund, Terje
Hirsch, Karl Jakob
Hitler, Adolf
Hlaváček, Josef
Hlaváček, Karel
Hlavsa, Mejla (Milan)
Hodrová, Daniela
Hoffmeister, Adolf
Hofmann, Gert
Holan, Vladimír
Holbo, John
Holeček, Josef
Holub, Miroslav
Holý, Jiří
Holý, Kamil
Homoláč, Jiří
Hora, Josef
Horký, Karel
Hořejší, Jindřich
Hořejší, Tamara
Hrabal, Bohumil
Hrbek, Milan
Hrdina, Martin
Hromádka, Josef Lukl
Hrozný, Bedřich
Hrubeš, Jan
Hříbková, Hana
Huitfeldt, Claus
Hůla, Jiří
Husserl, Edmund
Hviezdoslav (též Országh, Pavol)
Hybler, Martin
Hýsek, Miloslav

*

Chalabajev, Konstantin Ivanovič
Chalupecký, Jindřich
Chalupný, Emanuel
Chara, René
Charypar, Michal
Chlíbcová, Milada

Chomsky, Noam
Chvatik, Ivan

*

Ibsen, Henrik
Innemann, Svatopluk
Innerhofer, Franz

*

Jabůrková, Jožka
Jahoda, Mojmír
Jakobson, Roman
Jakubcová, Alena
Jammes, Francis
Janek, Miroslav
Jankovič, Milan
Janouch, Gustav
Janoušek, Pavel
Janský, Pavel
Jehlička, Ladislav
Jelínek, Jan
Jelínková, Eva
Jesenin, Sergej
Jesenská, Milena
Jesenská, Růžena
Jež, Štěpán
Ježek, Jaroslav
Ježková, Petra
Jirásková, Marie
Jirkovský, František
Jirous, Ivan M.
Jirsa, Jaroslav
Judlová, Marie
Juliš, Emil
Jungmannová, Lenka
Just, Vladimír
Justl, Vladimír

*

Kadlec, Václav
Kafka, Čestmír
Kafka, Franz
Kalandra, Závěš
Kalista, Zdeněk
Kalivodová, Eva
Karásek ze Lvovic, Jiří
Karfík, Filip
Karfík, Vladimír
Karlík, Viktor
Kašpar, Adolf
Kautman, František

Kittlová, Markéta
Kleprlík, Michal
Klíma, Ivan
Klíma, Jiří Václav
Klíma, Ladislav
Klimeš, Ivan
Klimešová, Marie
Knap, Josef
Kohák, Erazim
Kolár, Jaroslav
Kolář, Jiří
Kolínská, Petra
Kouba, Pavel
Krásnohorská, Eliška
Kratochvíl, Zdeněk
Krejča, Otomar
Krejčí, František Václav
Krejčová, Lenka
Krumphanzl, Robert
Kryl, Miroslav
Křen, Jan
Kudrnáč, Jiří
Kundera, Ludvík
Kundera, Milan
Kusáková, Lenka
Kysela, František

*

Lada, Josef
Lachmann, Karl
Laiske, Miroslav
Lancová, Juliana
Lauermannová-Mikschová, Anna
Laurin, Arne
Le Blond, Maurice
Lehár, Jan
Lemercier de Neuville, Louis
Lier, Jan
Linhartová, Věra
Liu Xie
Livora, Rudolf
Ljackij, Jevgenij Aleksandrovič
Ljubková, Marta
Lopatka, Jan
Ludvová, Jitka
Lukács, Georg
Lukács, György
Lustig, Arnošt

*

MacArthur, Douglas
Macurová, Naděžda
Mader, Julius

Mácha, Karel Hynek
Machar, Josef Svatopluk
Machonin, Sergej
Majakovskij, Vladimír Vladimirovič
Majerová, Marie
Malevič, Kazimír Severinovič
Malich, Karel
Malínek, Vojtěch
Malinovskij, Rodion Jakovlevič
Mandler, Emanuel
Marx, Karl
Mařatka, Josef
Masaryk, Tomáš Garrigue
Mathesius, Bohumil
Matonoha, Jan
Mayerová, Jarmila
Medek, Mikuláš
Medek, Rudolf
Medková, Emila
Mehring, Franz
Menger, Václav
Mervart, Pavel
Michálek, Jiří
Miller, Warren
Milota, Karel
Mirvald, Vladislav
Mombertová, Sarah
Montfort, Eugène
Moretti, Franco
Morrisová, Pam
Mozart, Wolfgang Amadeus
Mrkvička, Otakar
Mrnka, Jaroslav
Mrštík, Vilém
Mukařovský, Jan
Müller, Anton
Murko, Matija
Musilová, Dana
Myslivočková, Jaroslava

*

Napoleon III.
Nebeský, Jan (z Wojkowicz)
Nebeský, Jan
Nekolný, Bohumil
Němec, Jiří
Neruda, Jan
Neumann, Stanislav Kostka
Nezval, Vítězslav
Novák, Arne
Nováková, Teréza
Nováková, Zdeňka
Novotný, Karel

*

Odložilík, Otakar
Olbracht, Ivan
Olič, Jiří
Onufer, Petr
Opelík, Jiří
Orten, Jiří

*

Palach, Jan
Panuška, Jaroslav
Pasternak, Boris
Pastor, František
Pastrnek, František
Pašková, Štěpánka
Patočka, Jakub
Patočka, Jan
Patočková, Jana
Pavese, Cesare
Pečinková, Pavla
Pelán, Jiří
Peroutka, František
Pešat, Zdeněk
Petr, Václav
Petráčková, Věra
Petrbok, Václav
Petříček, Miroslav
Pfaff, Ivan
Piazza, Albert
Pichler, Alois
Piskáček, Adolf
Píša, Antonín Matěj
Pivrnec, Martin
Plamínková, Františka
Plathová, Sylvia
Pleskot, Jaromír
Podzimek, Jiří
Poeta, Claudio
Pohorský, Miloš
Pokorná, Terezie
Pokorný, Jindřich
Pokorný, Martin
Poláček, Karel
Polan, Bohumil
Poliaková, Martina
Polívka, Jiří
Pospíšil, Antonín
Pospíšil, Milan
Potěmkin, Grigorij
Prahl, Roman
Prachař, David
Prečan, Vilém

Procházka, Antonín
Procházka, Arnošt
Procházka, Jaroslav
Projza, Karel
Prokop, Josef
Přidal, Antonín
Příkryl, Ondřej
Puc, Jan
Pujmanová, Marie
Putin, Vladimír Vladimirovič
Putna, Martin C.
Pytlík, Radko

*

Randák, Jan
Raška, Jakub
Ráž, Arnošt
Régnier, Philippe
Reitterer, Hubert
Reittererová, Vlasta
Remundová, Theodora
Reynek, Bohuslav
Rezek, Petr
Ricœur, Paul
Riedlbauchová, Tereza
Ritter, Martin
Roehricht, Karl Hermann
Rolland, Romain
Rosenzweig-Moir, Josef
Roubiczek, Lili Esther (Roubiczek-Peller)
Rudy, Stephen
Rutte, Miroslav
Růžička, Jiří
Rybák, Josef

*

Řehounek, Jan
Řezáč, Václav
Říha, Ivo

*

Sabina, Karel
Sand (Sandová), George
Saudková, Věra
Saussure, Ferdinand de
Sedláček, Zbyněk
Seelig, Carl
Seifert, Jaroslav
Sekal, Zbyněk
Sekera, Martin
Selucká, Markéta

Shakespeare, William
Shaw, George Bernard
Sichrovský, Mikuláš
Skála, Ivan
Skála, Vít
Slabý, Jan
Sládek, Josef Václav
Sládková, Eva
Slavík, Ivan
Slavík, Jan
Slomek, Jaromír
Smetana, Bedřich
Smyčka, Václav
Sokol, Karel Stanislav
Sova, Antonín
Správcová, Božena
Stalin, Josif Vissarionovič
Stankovič, Andrej
Stehlík, Milan
Stierle, Karlheinz
Stoppard, Tom
Stránská, Olga
Stříbrný, Jiří
Sucharda, Vojtěch
Suchý, Jiří
Sus, Oleg
Sutnar, Jaroslav
Svatoš, Martin
Světlá, Karolina
Svoboda, Jiří
Sychrava, Lev
Sýkora, Zdeněk
Symons, Arthur

*

Šalda, František Xaver
Šarecká, Maryša
Šedivý, Vojtěch
Šejnost, Josef
Šestov, Lev Isakovič
Šetka, Otakar
Šimek, Otakar
Škroup, František
Škvorecký, Josef
Šlerka, Josef
Šnajdr, Jaroslav
Šormová, Eva
Špirit, Michael
Šrámek, Fráňa
Štěpán, Václav
Štěpánek, Jan Nepomuk
Štěpánek, Vladimír
Štindl, Ondřej
Štoll, Ladislav

Štorch-Marien, Otakar
Švec, Ondřej

*

Taufer, František
Teige, Karel
Teinitzerová, Marie (Hoppe-Teinitzerová)
Tesková, Alena
Tetznerová, Gerti
Téver, Felix > Lauermannová-Mikschová,
Anna
Theer, Otakar
Theer, Otakar
Theinhardtová, Markéta
Thon, Jan
Tichý, František
Tille, Václav
Tilschová, Anna Maria
Timm, Uwe
Tobolka, Zdeněk Václav
Toman, Jindřich
Toman, Karel
Tomanová, Zuzana
Tomek, Václav Vladivoj
Topič, František
Topol, Josef
Topor, Michal
Träger, Josef
Trávníčková, Markéta
Trochová, Zina
Třešňák, Vlastimil
Tuckerová, Veronika
Tureček, Dalibor
Tyl, Josef Kajetán

*

Vaculík, Ludvík
Vachtová, Ludmila
Vajchr, Marek
Vančura, Vladislav
Vaněk, Václav
Vašíček, Zdeněk
Vašínská, Radim
Velhartická, Šárka
Verlaine, Paul
Veselý, Jindřich
Vilímek, Josef Richard
Víšek, Jiří
Viták, Antonín Konstantin
Vlašín, Štěpán
Vočadlo, Otakar
Vojvodík, Josef
Vokolek, Vladimír

Vondráček, Radim
Vondráčková, Jaroslava
Voskovec, Jiří
Vrabcová, Eva
Vrána, Ludvík
Vrchlický, Jaroslav
Vyskočil, Ivan

*

Wagner, Richard
Walser, Robert
Wanderová, Maxie
Waughová, Linda
Weil, Jiří
Weiner, Richard
Weiss, Peter
Wenig, Adolf
Wenig, Josef
Werich, Jan
Winder, Ludwig
Wittgenstein, Ludwig
z Wojkowicz, Jan > Nebeský, Jan
Wolker, Jiří

*

Zábrana, Jan
Zábranová, Eva
Zahradníček, Jan
Zajac, Peter
Zajíček, Pavel
Zálešák, Štěpán
Zelenka, Jaromír
Zelenka, Miloš
Zeyer, Julius
Ziegler, Zdeněk
Zumrová, Jiřina
Železný, Ivo
Žilina, Miloslav