

SKUPINA BŮH A DJ JEŽÍŠ

V jakém smyslu je název kapely klíčem k její hudbě? Dnes už to lze určit opravdu vágně: obrazy v názvu jako by často záměrně ustupovaly od jakéhokoli významového směřování. Snad ale právě taktika v jejich formálním utváření – míra bizarnosti, nápadnosti, provokativnosti či naopak konvenční přijatelnosti – o kapele něco vypovídá. Je také zřejmé, že význam v názvu se „ošoupe“ tím rychleji, čím je jméno kapely vyslovováno častěji, a do dominantní funkce značky pak už jeho smysl jen podprahově vyznačuje: v tomto smyslu může být skupina Boží koule po určité době stejně nenápadná jako Olympic či Lucie.

Přesto není bez zajímavosti začít se do českých překladů názvů rockových skupin (a několika pseudonymů muzikantů), které se rozhodly tak či onak dotknout nebes a křesťanské terminologie. Když jsem dohledával charakteristiky kapel (slavných je z nich jen pár, viz poznámky ve výčtu), ukázalo se, že je lze rozdělit do tří hlavních proudů. Jsou tu skupiny, které se k oslavě Pána hudebním nářezem opravdu hlásí; často bývají spjaté buď s interpretací amerického spirituálu, anebo s lehce bizarním proudem křesťanského, „bílého“ heavy metalu. Druhou kapitolu tvoří punkeři a jejich hudební příbuzní, kteří vyhledávají nevybíravé a provokativní obrazy v rámci revolty, jež často své zhnusení ze stavu

společnosti vztahuje i na postavení církvi v ní, anebo bez bližšího určení na úplně všechno. Do třetice: avantgardisté (včetně uznávané americké skupiny God, tedy Bůh), kteří, asi nejbliž snaze básníků, hledají mezi metaforami takové, při nichž se nevšedně zajiskří.

Jakkoli v originálních anglických názvech hraje svou roli zvuková stránka, překlad míří k tomu, co by mělo být páteří všech dalších nenápadných významů a her: k základnímu smyslu slov.

Jako pramen posloužily zavedené hudební encyklopedie The Ultra Band List a All Music Guide.

Svatí (The Saints – známá a dost invenční americká kapela z přelomu punkové a novovlnné éry), Méně známí svatí, Všichni svatí (All Saints – módní taneční kapela, bodovala v pořadu Eso), Svatí barbaři, Svatý Vít, Svatý Joe, Svatý úhoř, Svatý jazyk (Holy Language), Svatý teror, Svatý kouř, Posvátné krávy, Posvátné nevyslovitelné jméno Boží, Svatí z Utahu, Svatí a básníci, Bledí svatí (Pale Saints – i u nás známá nezávislá kytarová kapela z okruhu britského vydavatelství 4AD), Plastiková svatí, Svatých třináct, Svatý John Lamželezo, Svaté pondělí, Debra Petersová & Láskyplní svatí.

Andělé, Archandělé, Orchestr andělů, Skoroandělé, Andělé smrti, Andělé versus Vetřelci, Andělé s noži,

Charlieovi andělé (srovnej s divadelní komedií Charlieova teta), Beatová anděl, Električtí andělé, Padlí andělé, Padající andělé, Hollywoodští andělé, Líní andělé, Ztracení andělé, Malí andělé, Nestydatí andělé, Andělé noci, Hadi a andělé, Podivní andělé, Andělé teenageři, Andělé v cadillacu, Andělé bez křídél, Divocí andělé, Pozemští andělé.

DJ Ježíš, Americký Ježíš, Elektrický Ježíš, Ježíš ghetta, Ježíš Chrysler Superstar, Ježíš v přívěsném vozíku, Ježíš Jones, Ježíš Lombardi, Ježíš Martinez, Ježíš Ivan, Ježíš Presley, Ježíšova hudba, Ježíš hraje na bicí, Jonáš Ježíš, Kung Fu Ježíš, Tekutý Ježíš, Neonový Ježíš, Ryba ježíška, Naše malá veselá Ježíšova kapela, Revolver Ježíš, Kurvy pro Ježíše, Tantrický Ježíš, Pouto mezi Ježíšem a Marií (The Jesus And Mary Chain – významná skupina přelomu osmdesátých a devadesátých let, impresionisté kytarového hluku), Ježíš Ještěr, Dvočata Ježíšové, Chladná ruka Kristova, Joe Vánoce, Opilý antikrist, Kyanid k vánocům, Corpus

Christi, Radikálové pro Krista, Noví Kristové.

Bůh (God), Bozi, Bůh Pes (God Dog), Kozlí bůh, Bůh stroj, Bůh Strach, Strach z Boha, Boj se mě Bože, Výš než Bůh, Bůh mezi lidmi, Bůh mi snědl domácí úkol, Bůh na stroji, Bůh uvnitř, Bůh nenávidí Kansas, Bůh žije pod vodou, Posel boží, Odraz boží, Boží policie, Bůh je můj spolupilot (God Is My Co-pilot, newyorská avantgardní kapela, v devadesátých letech koncertovala i u nás), Bohyně T., Sluneční bohyně, Bohyně Kurva, Noví bohové, Bohyně želé, Bohyně touhy, Mladí bozi (The Young Gods – výrazná švýcarská skupina, která přinesla nové postupy v tvrdé elektronické hudbě; koncertovala i v pražských Emauzích), Svržený Bůh, Čekání na Boha, Tybůh, Malí oplzlí bohové, Boží oko, Boží koule, Porcelánový Bůh, Slaný bůh, Spící Bůh, Primitivní bohové z rádia, Bohové parketu, Bohové hromu, Bůh domácí, Příliš mnoho bohů.

Pavel Klusák

KŘESŤANSTVÍ A NÁBOŽENSTVÍ ČÍNY

Vyšehrad začal postupně vydávat řadu publikací, ve kterých teolog Hans Küng dialogickým způsobem hledá styčné body a rozdíly mezi křesťanstvím a velkými světovými náboženstvími. U nás již vyšly v této řadě knihy o buddhismu, hinduismu a islámu

a jako poslední teď kniha o vztahu křesťanství a náboženství Číny. Slovo náboženství je třeba chápat jako plurál, protože se svou spoluautorkou, kterou je profesorka religionistiky v Torontu Julia Ching, probírá Küng postupně staré čínské mytologie,

konfucianismus, taoismus a buddhismus.

Po každé kapitole popisující jednotlivá čínská náboženství následuje Küngova pasáž, „křesťanská odpověď“. Čínský podnět je zároveň vždy příležitostí k reflexi vlastní podoby a možností křesťanství. Například čínská úcta k předkům obrací pozornost ke křesťanské eschatologii, lidovým formám zbožnosti, možnosti přijímat jiné kulturní prvky do vlastního náboženství apod. Konfucianismus před nás staví třetí formu náboženské vůdčí postavy, totiž vedle proroka a kněze ještě učitele. Taoismus vede k úvahám nad podobností mezi pojmy Tao-bytí-Bůh, aniž je přítom hned nutno sklouznout do synkretistického tvrzení o totožnosti. Buddhismus je stejně jako křesťanství naukou, která přišla z ciziny. Na obou lze sledovat úspěchy a neúspěchy inkulturace.

Každé z čínských náboženství má samozřejmě i své vlastní vnitřní problémy, které jsou v knize také zmiňovány. Zvláštností čínského prostoru je i těžko pominutelný fakt, že téměř všichni Číňané žijí dnes pod vládou jedné z podob marxismu. Kniha vznikala v polovině 80. let, ale od tehdejší doby se na tom nic nezměnilo.

TŘI Z KRYSTALU OP

Nakladatelství Krystal OP uvedlo v život hodnotnou edici Thesaurus. Již mezi prvními svazky nacházíme

Jaká bude budoucnost duchovních proudů na území Číny, tedy záleží ještě i na jiných faktorech, než je pouze vlastní dynamika čínských náboženství.

Samostatnou otázkou, která se ale musela vynořit, jsou problémy křesťanských misí, které odhalily nejen slabost církve, ale i temnější stránky západního světa, především snaha prosazovat ideje násilím. (Na tomto místě se do textu vloudil zřejmě překlep ve větě „v roce 1942 potvrdil energický Benedikt XIV. dřívější rozhodnutí inkvizice...“, když jde přítom o popis dějů z 18. století.)

Na závěr se Küng ptá, zda může mít člověk „dvojí občanství“, a odpovídá, že je možno příslušet k jednomu náboženství a přijímat prvky druhého, nebo povrchně vyznávat obě, nebo brát obě vážně, ale pak přichází poznání, že to nejde. Podle autora totiž v případě velkých světových náboženství nejde jen o různá paradigmata, ale přes styčné body a konvergence o náboženství skutečně odlišná. Jejich vzájemný dialog je ale pro tento svět nutný.

Jan Jandourek

Hans Küng, Julia Ching, Křesťanství a náboženství Číny. Praha, Vyšehrad 1999. Přeložili Jiří Hoblík, Vladimír Liščák.

důležité překlady, které značně obohacují naše poznání středověké teologické a mystické literatury.

Podíváme se na tři z pěti zatím vydaných svazků: Putování do Boha sv. Bonaventury, Dialog sv. Kateřiny Sienské a Útěchu putování Girolama Savonaroly.

Mezi společnými znaky všech tří knih je třeba především vyzdvihnout snahu nakladatelství po vyplnění hrozivé mezery v překladech zásadních textů z dějin evropské spirituality. Knihy jsou pečlivě edičně vedeny, velmi užitečné jsou např. informace o dosavadních překladech z díla toho kterého velikána, přesto nakonec záleží na konkrétním překladateli či odborníku na danou postavu, jaký servis čtenář obdrží.

SVATÝ BONAVENTURA (1217–1274)

Začneme rozhodně nejlépe připravenou edicí. Františkánský teolog Ctirad Pospíšil výtečně předvedl, jak by mělo vydání překladu středověkého mysticko-teologického traktátu vypadat a jak dnes zhruba vypadá v zemích, kde mají s podobnými vydáními bohatší zkušenosti. Recept je prostý: podat v neúnavném, stručném, leč výstižném úvodu potřebné údaje o životě a díle autora a samo vydání účelně a poměrně hojně (v závislosti na složitosti textu) komentovat. Pospíšil tak učinil a navíc v úvodní studii nazvané *Bonaventura z Bagnoregia a jeho „Putování do Boha“* podává výsledky své analýzy textu (především vykládá Bonaventurovo Putování jako mystiku sestupu), které publikoval v prestižních odborných periodikách. Co si přát víc?

Dobrohost, jak naši předkové zčeštovali jméno autora Putování, přináší do dnešních dnů jednu podstatnou zkušenost: poznání Boha a cesta do (tato předložka, jak zdůrazňuje Pospíšil, přesněji vystihuje směřování do centra, k samé podstatě) něho může začít nazíráním, ba přímo vědeckým zkoumáním stvořeného světa, všech Božích „stop“, které nás obklopují. Toto scholastické pojetí nebylo Bonaventurovým vynálezem, dnes nám však může připomenout, že při cestě do Boha máme stát nejprve oběma nohama na této zemi.

Následné vývody jsou z pohledu dnešního člověka poněkud hůře stravitelné. Triády, případně pentády a heptády, ale hlavně hexády (6 stupňů, 6 dnů Stvoření, 6 schodů k trůnu Šalamouna, 6 křídel Serafů, po 6 dnech zavolal Hospodin Mojžíše z oblaku, po 6 dnech byl Ježíš proměněn na hoře), tj. šest duševních schopností naší přirozenosti (od nejnižších k nejvyšším): mysl, obrazotvornost, rozum, porozumění, pochopení, vrchol (mysli), do nichž Bonaventura uspořádává různé vlastnosti a pojmy, ba přímo celé putování, mohou působit elegantně, ale nepříliš přesvědčivě. Souměrnost nebude pravděpodobně dnešnímu člověku důvodem k zalíbení, nicméně narážíme zde na rozdíl mezi tradičním a novodobým chápáním světa. Pro Bonaventuru, jako pro zástupce „staré“ kultury, je pythagorejská číselná mystika jednou z obran před neustále hrozícím chaosem.

Takřka dnešní je však Bonaventurovo pojetí znaku, proces vnímání. Věci nevstupují do duše svojí podstatou, ale podobou. Věc plodí svůj obraz, který se přes vnější a vnitřní smysl dostává do duše – právě jako obraz. Fakt, že pro „starší“ kulturu jsou hmotná jsoucna znamením, neboť odkazují a přivádějí mysl k čemusi od vlastního znaku odlišnému, svébytně přejatý moderní sémiologií a radikálně kritizovaný Jacquesem Derridou, může být i dnes východiskem pro léčbu nesmyslných pluralitních diskursů. Centrum, na které ony znaky poukazují, je totiž stále jediné, a kdo za centrum považuje člověka či cokoli jiného, je bludař, tehdy i nyní.

SVATÁ KATEŘINA SIENSKÁ (1347–1380)

Ani naši předkové se nemohli chlubit, co se recepce života a díla sv. Kateřiny Senenské, jak oni říkali, týče. Její život a kult s ní spojený se začíná v českých zemích prosazovat až dvě stě let po její smrti a její hlavní dílo se dostává našinci do rukou až nyní.

Jestliže Bonaventura těžší ze své univerzitní zkušenosti, na jejímž základě vyrůstá jeho zkušenost mystická, formálně nevzdělaná sv. Kateřina, jak zdůrazňuje v úvodu Eva Fuchsová, integruje do své mystické zkušenosti všechno vědění, s nímž se setkala. Spleť myšlenek sv. Kateřiny je skutečně obtížné sledovat. Její poznání je z dnešního pohledu spíše psychologické. A jak hluboké!

Povšimneme-li si pouze této stránky, dnes zřejmě nejvděčnější, zachvějeme se nad přesností Kateřiných vývodů a pozorování. Kateřina klade veliký důraz na sebepoznání, neboť jen toto poznání je pro člověka nutné, když je bytostně spjato s poznáním toho, jenž nemá počátek ani konec.

Všechno dobré i zlé se podle Kateřiny koná skrze bližního. Smrtný hřích je počat v mysli. Člověk pak nevidí nic kromě sebe samého, jehož miluje bezživotnou láskou smyslnosti. Nejhorší hřích – pýcha – je kořenem o mnoha větvích, z nichž největší je důležitost, kterou sobě pyšný přikládá. Páteří pýchy je pak netrpělivost. Kateřina v těchto záležitostech zdůrazňuje úlohu svobodné vůle a činí to způsobem hodným krátkých a řízných sentencí otců pouště: „Svobodná vůle je zbraň, kterou vkládáte do rukou zlého ducha: může se stát nožem, kterým vás vzápětí poraní a zabije. Zlý duch je slabý a sám o sobě nezmůže nic. Má jen tu moc, kterou mu umožní.“

Dál se zde pouštět nebudeme, jen dodejme, že drobný úvod k edici by si zasloužil rozšířit. Kateřin život je jistě podnětější, než naznačuje stručná chronologická tabulka, a komentář by si zasloužil například kult Kristovy krve u sv. Kateřiny.

GIROLAMO SAVONAROLA (1452–1498)

„Všichni soudní a nezaslepení lidé si uvědomují, že nebylo pro tento lid

možné získat vládu lepší; ani výhodnější pro Florencii jako město,“ napsal o své teokratické diktatuře, kterou zavedl ve Florencii, Girolamo Savonarola v jednom z listů. Z celého výboru ze Savonarolova díla jsou dopisy nejzajímavější, vždyť i Radim Černušák v úvodu nazvaném Život a smrt Girolama Savonaroly nepamíjí skutečnost, že autor obou vybraných děl – Útěchy mého putování a Poslední meditace nad žalmem Miserere – se drží osvědčených argumentů, postupů a tvrzení. Srovnávat dnešek se středověkem je vždy ošemetné, jestliže však hledáme v textech oněch dávných autorů nějakou pozitivní inspiraci pro dnešek, musíme být schopni přijmout skutečnost, že mnohdy narazíme i na inspiraci negativní. Právě v jednom z listů píše Savonarola otevřeně o své vládě, a to slovy, za něž by se nemusel stydět leckterý z diktátorů právě končícího století:

„Byl-li nějaký aristokrat někdy odstraněn, nebylo to proto, aby se mu děla křivda, ani z pomsty, ale pouze kvůli podezření lidu, že by nejednal v zájmu obecného blaha nebo že by se rád stal tyranem. Kdyby starší tohoto města byli sjednoceni v lásce k této

vládě, už by byla pokojnější, byla by v pořádku a potřebovala by už jen několik málo věcí, aby město bylo šťastné. Ale protože jsou zde nenávidníci, snažili se veškerým důvtipem vládu zničit a bránili mnoha dobrým činnostem. Aby ji zničili docela, pokoušejí se dostat do Velké rady mnoho prostáček, lidí pošetilých, téměř bez soudnosti a takových, kteří si na této zemi ani nezasluhují žít [podtrženo mnou – J. L.]“

Srovnání tří knih, jimž byly věnovány výše uvedené postřehy, je samozřejmě nemístné, přesto si zde něco takového dovolíme: je dobré vědět, kdo byl Savonarola, sv. Bonaventuru bychom měli znát a ke sv. Kateřině Sienské bychom se měli vracet.

Jan Linka

Sv. Bonaventura, Putování myslí do Boha. Praha, Krystal OP 1997. Přeložil Ctirad Václav Pospíšil OFM.
Sv. Kateřina Sienská, Dialog. Praha, Krystal OP 1998. Přeložila Ivana Hlaváčová.
Girolamo Savonarola, Útěcha mého putování. Praha, Krystal OP 1998. Přeložili Ondřej Koupil, Markéta Zettlová, Stanislav Straka.

K PORTRÉTU ANASTÁZE OPASKA, ARCIOPATA BŘEVNOVSKÉHO

Kniha Moniky Elšíkové *Dobré dílo Anastáze Opaska* vznikala ve spolupráci se zpodobněným (viz s. 186) a jako první postihuje zvenku celou šíři jeho aktivit. Shromažďuje svědectví

a dokumenty o něm, vzpomínky na něj, ale i jeho vlastní texty doplňující výpovědi z memoárů *Dvanáct zastavení* (někdy zpřesnění, jindy úplně novinky).

Jednotlivé kapitoly začínají Opaskovými básněmi (lze je označit za „časové“) a jsou uzavřeny krátkými vzpomínkami, nekrology či svědectvími o setkání s ním. Sama autorka vystupuje v roli postavy své knihy pouze na začátku (její konverze) a pak až na konci (vztah mladé ženy a kněze starce). V střední části, v chronologii opatova života, se povětšinou skrytě projevuje tím, jak knihu skládá. Do roku 1968 (kap. 5 až 15) jsou snášeny detaily a doplňky, prohlubující již vzpomínuté memoáry (čtenáři je tak mj. znovu připomenut mimořádný *genius loci* Břevnova). Poté (kap. 16–18) se sice zmenší počet kapitol, ale naopak několikrát vzroste jejich rozsah: je zde soustředěně předvedena opatova agilní osobnost ve svobodných poměrech, nejdřív v Spolkové republice Německo a po Listopadu i u nás.

Jako vliv publicistiky, ale i jako projev snahy nadbytečně nezasahovat do „tváře portrétovaného“ vnímáme některé pasáže střední části, kdy se angažmá autorky jakoby redukuje na redigování toho, co nahrál magnetofon, a kdy pouze tu a tam vypíchne klíčové téma. Elšíková zdá se dobře ví, že tento z jejího hlediska přízemní, značně nehybný, ale informačně o to bohatší styl se přímo nesnáší s možnými aspiracemi na monografický esej vyššího stylu.

Ve zmíněných doplňujících textech vzpomínkových jsou nejvýrazněji přítomny dva úhly pohledu: Opasek jako „mimořádný případ kontinuity

v našich dějinách“ (V. Neuwirth, s. 33) a Opasek jako otec, přítel, patron, kdosi ztracený blízky. Ten druhý je vyjádřen často v poněkud důvěrně či obdivně poloze, za jmenovitou zmínku stojí pro zcela odlišný tón, srovnej už titulky, J. Šícha (*Když velká legenda nepřeroste osobnost*, s. 112n).

Knihy Moniky Elšíkové je kompilací (v nejlepší smyslu tohoto slova), promyšlené a vybrané komponovanou. Autorka počítá jak se čtenářem, který není zasvěcen do podrobností nedávných dějin české církve nebo našeho exilu, tak se čtenářem příštích desetiletí (i u významných osobností dneška jsou připojeny krátké vysvětlivky typu „who is who“).

Rozsáhlé kapitoly šestnáct až osmnáct jsou v knize ty nejdůležitější. Autorka spojuje Opaskova 70. a 80. léta s léty 90. a pokouší se postihnout společný národní úděl činného exilu na straně jedné a zdejší společnosti držené v pasti občanské pasivity na druhé straně. Zmiňuje i to, co Opasek vyzdvihoval jako apel (s ním však bylo vždy spojeno i určité povzbuzení), totiž paměť na vlastní dějiny, trvalou pozornost k příkořím, jež nemohou být žádným způsobem ospravedlněna bez lítosti těch, kdo postihovali nevinné. Jak tomu bylo s nedávnou národní minulostí (tj. se zralým věkem našich otců i otců našich otců), je po deseti letech svobodného přístupu k informacím už docela zjevné. Ale protože se o těchto záležitostech, vstupujících chtě nechtě z minulosti do

naší přítomnosti, mluví ve veřejném prostoru leckdy pouze efektně ve sloganech, sledoval arcipat toto téma – zdůrazněme, že tak činil výroky, které přirozeně nebyly prosty určité vášnivosti – s vytrvalostí a se statečným smyslem pro tuhý polemický zápas. Slouží tedy autorce ke cti, že nezapomněla zmínit, pokud to bylo možné, žádnou z výrazně polemických situací, do nichž se kdy břevnovský opat dostal. Vyhraněnost a jistý druh nebojácnosti, získané v době věznění, schopnost spíše věcmi hýbat než být manipulován okolím – tak Elšíková rozumí Opaskově čínorodosti, která mohla být tlumena pouze zdravotními těžkostmi.

Před lety vyšly podivuhodně beletrizované (na faktičnosti však nezkrácené) memoáry předního katolického pedagoga, myslitele a též kněze-mukla Dominika Pecky (*Z deníku marnosti*, Brno 1993). Příslušná místa z jeho knihy i následující Opaskův koncept, oba přibližující v dialogu se čtoucím prožívání příhodného i nepříhodného času v komunistickém kriminále, pro mě představují mocná svědectví o síle vyznat Kristovo jméno i za naprosté bezmoci:

„Venku se již setmělo. Rozsvěcíme

světlo a jsme tišší. Modlíme se s církví tam venku, za příbuzné a známé, za ostatní vězně, kteří se v tuto dobu modlí s námi, zbaveni možnosti být s námi. (...) Nakonec tiše zpíváme Narodil se Kristus Pán. Zdá se, že jsme mu blíže, protože přišel mezi své chudé, narodil se v chudobě věznice na dřevěném stole.

Podobáš se Jemu, který nic neměl. Kdybys zemřel, zůstane tu po tobě jen hromádka prádla a vězeňský šat. Jsme chudí, ale určitě bohatí, protože přišel On. Chceme se podělit z toho bohatství, snad již zítra může Kristus pokračovat ve své cestě po vězení. V nějaké krabičce bude přenesen dále.“ [Opaskovo líčení jednoho ze Štědrých večerů ve vězení, s. 125]

Pro Moniku Elšíkovou nebylo jako pro redaktorku snadné vyhnout se kvůli značné šíři pojatého materiálu roztržitosti, či přesněji informační rozbíhavosti, kterou však vyvážila důmyslná kompozice a „akuratní“, ani ne přetížená, ani ne odlehčená, osnova. Její dílo tak i pro starého Opaskova čtenáře nabízí mnohá překvapení a zároveň je výzvou čtenářům novým.

Pavel Mareš

Monika Elšíková, *Dobré dílo Anastáze Opaska*. Praha, Monika Vadasová-Elšíková 1999.

KONEC JEDNÉ PALACKÉHO FIKCE

Knihy Boženy Kopiczkové a Anežky Vidmanové představuje v českém

medievalistickém bádání jedinečné dílo. Snad ještě nikdy nebyla věnována

souboru latinských textů české provenience taková pozornost jako v případě tří desítek listů, které se dobou svého vzniku hlásí do let 1410 až 1412. Výsledkem několikaletého bádání, shrnutého do monografie nazvané *Listy na Husovu obranu z let 1410–1412* (Karolinum 1999), je imponující dílo, které patrně zůstane na velice dlouhou dobu modelovým příkladem toho nejkritičtějšího přístupu ke středověkým pramenům.

Podstatu práce tvoří diplomatický a filologický rozbor souboru třiceti latinských listů, dochovaných v kodexu 4902 Rakouské národní knihovny na f. 114r–124v. Součástí práce je i kritická edice (s. 31–89) těchto listů, jejichž značnou část sice již jednou vydal František Palacký, avšak pracoval s nimi v duchu vlastních edičních zásad velice volně, neboť ve velké míře zasahoval do jejich znění, vypouštěl jisté formulace apod. Některé listy, za jejichž autora byl považován Jan Hus, pojal do své edice Husovy korespondence i Václav Novotný, ačkoliv již on pokládal Husovo autorství za sporné – nakonec však listy vydal jako autentické.

Základní problém tohoto souboru textů, které byly v historickém bádání užívány pro dokreslení obrazu české reformace po vydání kutnohorského dekretu, spočívá v tom, že až na dva Husovy listy se ostatní texty nalézají pouze ve vídeňském rukopisu, a nelze je tudíž konfrontovat s původním zněním. Z tohoto důvodu lze jejich pravost studovat pouze prostřednictvím

srovnání s jiným diplomatickým materiálem. Zevrubnou diplomatickou analýzu provedla Božena Kopiczková a na základě intitulací, adres, datačních formulací a konceptních poznámek dospěla k názoru, že jednotlivé listy, jež měly být vyhotoveny v panovnické kanceláři, univerzitním prostředí či v prostředí některých panských rodů a královských měst, v řadě jednotlivin odporují soudobým diplomatickým (kancelářským) zvyklostem a že se v žádném případě nejedná o skutečně odeslané listiny. Podobně i rozбором jejich věcného obsahu upozornila na řadu faktických nesrovnalostí či přímo omylů (především opakované označení Husa jako královského kaplana), které rovněž evokují názor, že se nejedná o listy pravé, nýbrž o listy fiktivní, které vznikly patrně ještě ve druhém desetiletí 15. století, či dokonce v první polovině 30. let. Na základě srovnávání tohoto souboru listů s jinými, soudobými formulářovými sbírkami se autorce podařilo dokázat podobnost některých „vídeňských“ listů s formuláři známými např. z třeboňského rukopisu A 16 nebo z vídeňského rukopisu 4937.

Jestliže diplomaticko-historický rozbor vídeňského souboru navazuje na dřívější, podobně zaměřené výzkumy, pak filologická analýza Anežky Vidmanové představuje skutečné unikum, které daleko přesahuje všechna předchozí domácí pojednání o užívání kursu (tj. větného zakončení) ve středověkém latinském materiálu české provenience – nejpodrobněji

zatím tuto problematiku studoval na základě *Kristiánovy legendy* Jaroslav Ludvíkovský. Vidmanová v roce 1965 publikovala studii *Kursus u Husa* (Listy filologické 88, 1965, s. 380–385), v níž ukázala, že Hus a jeho současníci kursů příliš neužívali a že naopak listy ve vídeňském souboru (podle edic) mají velice vysoké procento kursů. Pro Husovo pojetí rétoriky, která patřila k jednomu z hlavních předmětů vyučovaných na pražské artistické fakultě a přednášených i samotným Husem je velice důležité určit, jakými rétorickými zásadami se reformátor a okruh univerzitních mistrů v jeho okolí řídil. František Michálek Bartoš soudil, že Hus byl autorem rétorického spisu *Exercitium rhetorice*. Vidmanová však nově ukázala, že rétorické prostředky uváděné v tomto spise byly Husovi cizí a že Husova rétorická cvičení se nám patrně nedochovala (známe pouze jedině). Při studiu rétorických příruček ovšem nově upozornila na rukopis IX E 4 uložený v pražské Národní knihovně, kde jsou zapsány rétoriky, užívané na pražské artistické fakultě ve 14. a 15. století, a mezi nimi poukázala na dílo zvané *Summa dictaminum*, jehož autorem byl univerzitán českého původu, jenž čerpal především z textů Laurencia z Akvileje, který na konci 13. století působil na univerzitách v Bologni a Neapoli. K analýze pramenů tohoto spisu autorka připojila i velice cennou kapitolu o rétorice na pražské univerzitě a o zdrojích, které její úroveň a podobu ovlivňovaly. Pro posouzení

„vídeňského“ souboru je *Summa dictaminum* důležitá z toho důvodu, že odráží úzus užívání kursu, který byl na univerzitě vyučován a který se do značné míry shoduje s užíváním kursů ve „vídeňských“ listech. Na druhé straně však rozbor Vidmanové ukázal, že listy koncipovaly několik autorů, neboť jsou kursovány odlišně, ve všech případech však úmyslně. Při studii kursů je však vždy třeba brát v úvahu skutečnost, že „kursy, byť oficiálně předepsané a rétorickou výukou vyžadované, byly značně osobní a měnily se nejen s osobou pisařovou, ale i případ od případu u téhož autora“ (s. 131). Například Hus v soukromé korespondenci kursů neužíval, kdežto v písemnostech spojených s univerzitní činností naopak prostřednictvím kursů dával najevo úroveň svého akademického vzdělání.

Protože tedy soubor „vídeňských“ listů lze z filologického hlediska hodnotit jako celek, předložila Vidmanová hypotézu, že celý tento soubor musel vzniknout na základě inspirace či na podnět jediné osoby. Tuto osobu se rozhodla hledat v pražském univerzitním prostředí a identifikovala ji s mistrem Janem Kardinálem z Rejštejna, jenž prokazatelně jevil o problémy rétoriky zájem a nechal si opsat řadu klasických děl, která poté pravděpodobně využíval při univerzitní výuce. Pokud tedy byl inspirátorem právě on, pak musel celý soubor jako cvičení několika studentů vzniknout do roku 1422, kdy byla univerzitní výuka na řadu let zastavena.

Za druhou, hypotetickou možnost vzniku souboru listů považuje počátek 30. let 15. století, kdy došlo k obnově univerzitní výuky, a za jeho iniciátora pokládá Jana z Borotína, Kardinálova žáka, v jehož listech se kursy rovněž velice výrazně uplatnily. Nutno však říci, že podobně jako nad všemi přiřazenými anonymními děly konkrétním osobám na základě dnes známých skutečností visí i nad těmito úvahami otazník. Za mnohem důležitější tedy musíme považovat zjištění, k nimž autorky na základě odlišných rozborů dospěly:

1) z hlediska filologického nebyl autorem „vídeňského“ souboru listů Jan Hus a tyto listy vznikly v rámci univerzitní výuky rétoriky; 2) na základě historického a diplomatického

rozboru lze tvrdit, že se jedná o fiktivní listy, které nebyly nikdy odeslány, a tudíž neodrážejí skutečnou historickou realitu. Z těchto dvou po mém soudu přesvědčivých závěrů bude tedy muset příští bádání vycházet. Základní přínos obou autorek však nespočívá v jejich zpochybnění pravosti „vídeňského“ souboru listů na Husovu obranu, nýbrž v apelu na nutnost studia konkrétních středověkých pramenů v jejich širokém kontextu a v pojmání pramenů, dochovaných v určitém celku, nikoliv izolovaně, nýbrž právě v jejich vnitřní závislosti a provázanosti.

Martin Nodl

Božena Kopiczková, Anežka Vidmanová, Listy na Husovu obranu z let 1410–1412. Praha, Karolinum 1999.

K VYDÁNÍ BOŽANOVA SLAVIČKA RÁJSKÉHO

Česká hymnologie se na sklonku minulého roku dočkala dílčí satisfakce v podobě dvou knižních edic. Vyšly texty písní (tedy to, co jsme běžně zvyklí označovat jako „básnické dílo“) Adama Michny z Otradovic (Nakladatelství Lidové noviny) a Jana Josefa Božana (Nakladatelství Host a Ostravská univerzita). Zatímco prvně jmenovaný je díky mnoha starším vydáním svého díla znám, jméno Božanova (1644–1716) je pro českého čtenáře, troufám si říci, novinkou. O jeho připomenutí a vyzdvížení se postarali Jan Malura a Pavel Kosek

z Ostravské univerzity, kteří po několikaletém badatelském úsilí, prezentovaném v dílčích studiích a edicích, připravili k vydání výbor z Božanova základního a jediného díla, objemného kancionálu *Slaviček rájský* (1719). Tento soubor, obsahující bezmála 900 písní, oddíl liturgických textů a čtyři desítky prozaických rozjímání, patří do dlouhé řady české kancionálové tvorby, především pak bezprostředně následuje po několika vydáních kancionálu Šteyerova (Kancionál český, 1683, 1687, 1697, 1712, pak i 1727, 1764) a Holanova

(Capella regia musicalis, 1694). Z nich také Božan při sestavování svého souboru nejvíce čerpal a dále z Michny, Bridela, Kadlinského či Dlouhoveského, i když jejich skladby přejímal opět ze Šteyera či Holana. Z řečeného je zřejmé – a upozorňuje na to i Malura v úvodní studii –, že spíše než o Božanovi-autorovi by se mělo hovořit o Božanovi-redaktorovi.

Editoři Slavička rájského se rozhodli, že nevydají písně všechny (bylo by to náročné především finančně), ale pokusí se v kancionálu odkrýt ty, které v předchozích pramenech nebyly tištěny, ve Slavičku se objevují poprvé, a je tedy pravděpodobné, že by mohly pocházet z pera Božanova. Malura s Koskem se přitom odvolávají na hymnologické dílo a názory Antonína Škarky, který v roce 1948 předestřel v článku *Hymnorum thesaurus Bohemicus, jeho plán a realizace* velkolepý plán na úplné popsání a zpracování české duchovní písně od počátků až po přelom 18. a 19. století. Upozorňuje v něm, že nelze „podlehout fantómu úplnosti“ a konkrétně u Božana, Holana a Koniáše navrhuje tisknout pouze ty texty, jež se jinde nevyskytují. Tento Škarkův postoj však vychází ze situace, že současně s těmito „původními“ písněmi budou v rámci onoho velkého Thesauru duchovních písní tištěny i všechny soudobé skladby autorů jiných, takže by bylo zbytečné opakovat se písně neustále přetiskovat. Aby nebyl v případě Slavička rájského

čtenář ochuzen o kontext, v němž se „původní“ Božanovy skladby vyskytují (poměr vybraných a nevybraných českých písní je přibližně 1:8), zpracovávají vydavatelé v rozsáhlém edičním aparátu katalog všech českých písní, v němž uvádějí ty prameny, v nichž se písně, které oni vynechávají, objevují před Božanem. Čtenář tak má jedinečnou příležitost sledovat několikasetletou pouť některých písní od zpěvníku ke zpěvníku. Možná bude překvapen, zjistí-li, že Božan – ale stejně tak Šteyer, Holan a jiní katoličtí autoři – do svého kancionálu zařazuje mnoho písní původem protestantských (Malura uvádí, že se jedná nejméně o 20 procent všech textů – s. 24).

Za dílčí nedostatek lze pokládat vynechání Božanova úvodní dedikace Františku Antonínu Šporkovi (s. [V až VIII]), mecenáši a distributorovi kancionálu. Malura ji v úvodní studii charakterizuje jako „vypjatou, často metaforicky formulovanou panegyrickou promluvu, která je výrazem díky za mecenášství“, ale důvod jejího vypuštění nikde neuvádí. Dedikace tvoří pandán k Předmluvě k pobožnému čtenáři. Je dobově příznačnou součástí díla, svědectvím o obtížích, jež Božana provázely při shánění potřebných financí, dokladem vztahu mezi suplikantem a donátorem; mimo jiné rozsáhle vysvětluje, proč se kancionál jmenuje právě Slaviček rájský. Pro zajímavost ocitujeme část dedikace alespoň na tomto místě: „Z té příčiny já tuto knihu, obsahující v sobě

rozičné pobožné chvály Boží písně, Slavičkem rájským sem nazval, dobře o tom věda, že jako zpěv slavička mezi zpěvy jiných ptáčkův, tak píseň chvály Boží mezi jinými písněmi nejvýbornější Bohu, nebešťanům i dobrým lidem nejlíbeznější jest. Toho Slavička jsem já z sebraných od jinud vajec pracovitým seděním, zahříváním lásky a žádosti obecné pobožnosti z skořábky k životu vyvedl, ale tak ne pernatého, že na světlo vylítnouti nemůže, nýbrž v tom hnízdě, kde se vyléhl, mezi domácími stěny vězeti, smutnou zimu tak dlouho trpěti musí, dokavádž potěšitelné jaro od milostivého dobrodince se neukáže, dokavádž štědrost patrona křidel jemu nedodá, aby k světlu vylítnouti, veřejně se viděti i slyšeti dáti mohl. Což když já snázně se starajíce přemejšlím, kde takové milosti pro svého Slavička bych hledati měl? Navrhuje se mně k očím Vaši vysoce hraběci milosti a excellency rodovní orlice, velikými křídly velikých zásluh k církvi Boží a nejslavnějšímu Domu rakouskému velmi vysoko se vznášející, a taková křídla, netoliko k své vznešenosti, ale také jiným k ošetření rozšiřující. Pod ta křídla s obzvláštní důvěrností s tímto Slavičkem pospíchám, aby tam, jako kůrátka pod kvočnou, od milostivé štědrosti a štědré milosti zahřán jsa, k křídla dospěti a k dobrému chvály Boží vzniku do světa lítati mohl. (...) Vaši vysoce hraběci excellency, jakožto milostivého patrona svého ponížený kaplan Jan Jozef Božan, farář chroustovský.“ (s. [VII–VIII])

Editoři by měli být důslednější při uplatňování zvolených edičních zásad. Malá sonda do originálního tisku odhalila drobné nepřesnosti: v prvním řádku Předmluvy má být *v létě i v zímě* m. *v létě i zímě*, v posledním řádku prvního odstavce Předmluvy má být *jsem našel* m. *sem našel* (srovnej s. 315 – „Kolisavý výskyt *j-* ponecháváme v původním rozsahu...“), seznam tiskových chyb není úplný (měl by zde být např. údaj „/799/32,6 radsti → radosti“).

To, že období literatury tzv. střední doby v sobě skrývá ještě mnohá temná zákoutí a překvapení, se odráží i v přiznáváných nejistotách a pochybnostech editorů (srovnej opatrné vsuvky typu „zdá se“, „zřejmě“, „na základě současných možností“, „pokud je známo“ apod.). „Naše výsledky v důsledku rozsáhlosti a někdy i nedostupnosti některých pramenů nepovažujeme za zcela definitivní,“ píše editoři (s. 20) a jejich přístup je sympatický a u takto rozsáhlého materiálu při současném stavu bádání i jediný možný. Uplyne ještě mnoho času, než bude možné ve starých kancionálech ukázat s jistotou na ty písně, které jsou nepochybně původní, tj. nevyskytují se v žádném z předchozích pramenů. A bude to možné až tehdy, najde-li se pokračovatel a realizátor zmíněného Thesauru, jehož plán Škarka představil před více než půlstoletím. Najde-li se, čeká na něj práce namáhavá, zdoluhavá, nekonečná, dřina, kterou Antonín Škarka charakterizoval těmito

slovy: „Přiznám se zcela upřímně, že probírat se tím množstvím kancionálů, tištěných i rukopisných, tím mořem tisíců písní, namnoze skladeb anonymních, takže tu uniká i kouzlo osobností a nepůsobí jejich sugesce, není právě práce snadná, že se při ní

nedochází hned k snadným a jistým výsledkům.“

Martin Valášek

Jan Josef Božan, Slaviček rájský. Nakladatelství Host a Ostravská univerzita 1999. K vydání připravili Jan Malura a Pavel Kosek.

PROFESOR ČERNÝ A EDITOR PILNÝ

Nakladatelství a vydavatelství H&H vydává od roku 1996 soubor univerzitních přednášek Václava Černého z konce 40. a konce 60. let. Přívlasková kaskáda obchodně odvážného názvu zní *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti*. První svazek se jmenoval *Středověk*; druhý je nadepsán *Podzim středověku a renesance* a vyšel v roce 1998. Ačkoliv by bylo pro vyváženost pohledu na dílo zapotřebí vyčkat dokončení podniku (5 svazků), soustředí se tato recenze pouze na svazek druhý.

Svazek má dvě části, pojmenovány jsou v titulu (názvy epoch dále zkrátím na PS a R). V obou se postupuje stejně: nejprve je podána téměř beletristická charakteristika doby (vizte strhující výčet typických projevů PS na s. 47) a pak jsou probrány významní evropští autoři a jejich literární díla. PS (termín, pardon: pojmenování převzal Černý od J. Huizingy) charakterizuje autor jako čas bujení forem a formálnosti a zároveň jako dobu, v níž lidé upínali zrak k ideji ideálních počátků, hlavně k prvotnímu křesťanství. Návratem –

buď k témuž, nebo k antice – je pak i R. V rovině politické se R podle Černého vyznačuje převahou monarchického principu ve všech státech. Důvěra ve smyslové poznání a kauzální spojení jevů umožnily v renesanci experimentovat, konstruovat a vytvářet první skutečnou techniku. Návrat, tentokrát opět křesťanský návrat ad fontes, je pro Černého též znakem třetího pojmenování vztahujícího se k popisované době – znakem reformace. (Návraty ke klasičnosti, bujení forem... Černý pracuje se stejnými příznaky epoch jako Curtius v *Evropské literatuře a latinském středověku*; zdá se, že jsou to reálné charakteristiky předmětu jejich společného zájmu.) Pozdní středověk, renesance, reformace (případně i humanismus) jsou vnitřně propojené. Černý to pak demonstrovuje na dílech jednoho autora, např. Petrarky, z nichž některá se řadí k tomu proudu, druhá k jinému.

Předností knihy je poměr autorova hlediska a předmětu: autor je Čech a popisuje evropskou literaturu; přináší proto srovnání s literaturou domácí,

zasazuje ji do evropských souvislostí. Bylo by možno nějaké dějiny evropské literatury přeložit, ale je to podobné jako se slovníky: mezi dvěma jazyky jsou potřeba ne dva, ale čtyři – česko-německý pro Čechy, česko-německý pro Němce atd. Je tedy důležité hledisko autorovo: recenzovaná kniha je literárněhistorický slovník evropsko-český pro Čechy. Další předností knihy je Černého obratné vyjadřování, jeho vynalézavý styl. U přehledu, co kdo kdy napsal, by méně jazykově zdatnému autoru-znalci hrozilo psaní pro čtenáře mučivé, takové, které se dá studovat, nikoli však číst.

Editorem dvou prvních svazků Černého *Soustavného přehledu* je Otakar Mališ. Editorství může být v každé knize jen technické a doprovodně služební, nebo jiné, výraznější. Zde se jedná o případ extrémní, a to v druhém z popsanych směrů. Neváhal bych dokonce říci, že jde spíš o spoluautorství. Mališ k tomu byl donucen faktem, že autor nestihl dílo připravit do konečné podoby. Naznačil směr a editor se nyní ujal dokončení práce. Do textu doplnil dohledatelné údaje (důsledně data, originální názvy, dále tabulky, ilustrace, seznamy... J. Hronek opatřil slovník výslovnosti apod.), v poznámkách pak přidal snad všecko, co k té které věci našel. Sloužil čtenářům a informací v knize značně přibýlo (srov. Černého rukopis na s. 399 s edicí na s. 15–16 nebo příklad úprav, s. 405–406); vydaný *Soustavný přehled* lze jistě s užitekem použít pro „školu i dům“.

V Poznámkách editora vznikla jakási encyklopedie evropské literatury pro českého čtenáře. Jsou tu uvedeny překlady zmiňovaných děl do češtiny, sekundární literatura, definice méně známých termínů. Najdou se tu také informace související s textem Černého poněkud vzdáleněji: např. ilustrativně na s. 309–310 – která menší pražská knihovna a pod jakou signaturou půjčuje prezenčně knihu *Moralita a pekelné lodi* a co napsal Z. Stříbrný o B. Hodkovi. Svou práci pak Mališ podivuhodně podrobně popsal v Ediční poznámce. Kromě informací obvyklých v tomto žánru se tu čtenář poučí o tvorbě termínů v češtině, němčině a angličtině (400–401; výsledkem odstavce je, že „*podzim středověku* není termín“), jak se píše jméno pařížské univerzity v *Česko-latinském slovníku* (410), jak kolísá zakončení 3. pl. ind. prez. akt. některých sloves mezi 3. a 4. tř. inf. (410), že editor respektoval Černého slovo *panoše* a neopravil je na *panoš* – čtenář má odpovědět na editorovu otázku: „Mohla by si ediční praxe dovolit ‚převálcovat‘ i tuto jednu z mnoha drobných, jemných, příznakových, distinktivních diachronních informací?“ (402–403; následuje výklad hláskoslovného vývoje slova), jaká je běžná výslovnost slov *renesance* a *disertace* na pražských humanitních fakultách (403), že staročeština měla tendenci alternovat koncové *r* u slov cizího původu na *ř* (405). Lze vyjmenovávat dál, ale co k tomu má recenzent? Taky ho tyhle

věci zajímají a je přesvědčen, že poctivý editor zde zjistil, co mohl. Ale trochu se to podobá zveřejnění filmu se všemi přípravnými a pomocnými záběry, zveřejnění obrazu i s kresebnými studiemi apod. Je to tak trochu pomůcka pro studenty bohemistiky nebo pro mladé redaktory: toto zjistěte a použijte. Rozhodně editorovi nevyčítám, že dal nahlédnout do svého zákulisí: naopak tím svazku (celé řadě) přidal na zajímavosti, protože zvýšil jakési vnitřní stylové napětí textu. Rozmáchlý a Evropu přehlížející Černý, který cituje po paměti a rétoricky obratně klene svůj velkolepý výklad, a na druhé straně pilný editor, který všechno dohledá a navíc zveřejní, jak, kde a od koho to zjistil. Obojí má svůj půvab a význam, zvláště takto pohromadě.

Grafická úprava knihy je dílem Josefa Týfy; několik postřehů píšeme proto jenom s červenavým ostychem. Sazba z písma Plantin je pro literárněhistorické texty v českém prostředí už dlouho výborně osvědčená (některé svazky *Památek staré literatury české*, akademické *Výbory*, některé „staroslověnské“ svazky z Vyšehradu). Vzhledem k formátu knihy a velikosti sazebního obrazce se však recenzentovi u vlastního textu Černého zdá, že zvolený stupeň písma je příliš velký (ne tak v poznámkách a dodatcích). Jako nepravdivost působí umístění delších textů pod

obrázky (srov. nepravidelný konec potíštěných částí stran 251–258). Neladné se zdá umístění titulků, je-li hranice kapitol uprostřed strany: v takovém případě je za textem kapitoly předcházející vynecháno méně místa, než je mezi titulkem a dalším textem, a titulek se proto opticky „lepší“ na text, k němuž nepatří. Orientaci v knize, která obsahuje text, oddělené poznámky, rejstříky, slovníček, seznamy a dokonce appendix a obrazovou přílohu, by snad prospělo nějaké živé záhlaví nebo proměnlivá pata, aby nebyl čtenář nucen stále nahlížet do obsahu. Občas došlo v sazbě k záměně podobných typů *l* a *l* (namátkově s. 97, 107, 127).

Ve věku počítačů a kopírování textů pak sledujeme, že v prvním i druhém svazku se v shodném mottu objevuje shodná chyba: čárka navíc před slovem *rozumu*. Pro další vydání též nutno prověřit např. to, zda Černý opravdu psal *Scipiovy výkony* (148) nebo zda mluvil o *jednoslabičných* verších Lusovců (251) a jak psal a skloňoval jméno jejich autora (240, 242, 250). Nepíšeme to z hnidopišství, jen vycházíme vstříc editorově důslednosti.

Ondřej Koupil

Václav Černý, *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti 2. Podzim středověku a renesance* (univerzitní přednášky). Praha, H&H 1998.

NÁVRATY

Jsou autoři psaví a syntetičtí i autoři materiálův a analytičtí. Jaroslav Kolár, jemuž vyšel soubor studií s názvem *Návraty bez konce*, patří myslím do druhé z těchto skupin. Svědčí o tom už sám podtitul knihy: *studie k starší české literatuře*. Toto *k* není jen tradiční skromnostní stylistický prostředek titulů vědeckých prací, ale vystihuje pracovní metodu Kolárova: nejprve je text starší literatury (jež autor např. vydává – srov. soupis jeho záslužných edic na s. 353) a *k* němu je přičiněna studie, vlastně úvaha textologa, který ze své praxe vychází buď směrem k literární historii (pak se soustřeďuje na dobový kontext památky, na to, co znamenala pro současníky; z návodu Vilikovského tu používá „oči“ těchto současníků), nebo směrem k naukám obecnějším (k sémiotice, literární teorii).

Editorka Lenka Jiroušková uspořádala výbor 23 studií, jež byly dříve vydány časopisecky nebo ve sbornících, nikoliv podle doby jejich vzniku, ale podle chronologie jejich předmětu. První tři studie jsou teoretické a je z nich patrné, že základní témata autorovy práce jsou konstantní: žánry, jejich proměna v čas, jejich vztahy (systém, kontext) jsou totiž námětem Kolárových textů z šedesátých, osmdesátých i devadesátých let. Dalších pět studií se věnuje literatuře staročeské (konvenčně do r. 1500) a poté následuje devět

článků o době, které se Kolár věnoval a věnuje neystematičtěji, o 16. století. Další tři práce sledují století 17., ale z hlediska toho, jak se vztahuje k 16.: můžeme tedy tuto část považovat za jakýsi dovětek k předcházejícímu úseku. Zbývající tři studie mají svůj předmět v 19. století a lze o nich říci totéž, vždycky se vztahují k literatuře starší.

Z celku je zřejmé, že Kolár vycházel z textů, s nimiž pracoval, a postupně vyhledával témata s nimi související:

Dvě práce jsou věnovány staročeskému *Rozmlouvání se smrtí* (vyšly 1964, 1965) a navazují na text o *Rozprávce o odpustcích a očistci* (1963), která s *Rozmlouváním* podle autora textově souvisí (čtenář to v důsledku tematicky chronologického řazení pozná až po přečtení nejstarší studie, umístěné v knize nejdál). Bruncvíka zkoumá Kolár nejprve v době vzniku textu, tedy ve 14. století (1974), a poté v novodobém zpracování v Jiráskových *Starých pověstech českých* (1980). Téměř lokem communem recenzovaných studií je Hájkova *Kronika česká* (studie 1972, zmínky v studiích o humanistické historické próze a 1978 historie obrozenské reedice díla). To jsou nejmarkantnější příklady, které odhalují způsob vzniku Kolárových studií. Je to asi metoda společná mnoha badatelům, v knize *Návratů* se však jeví jako jednotící princip prací, které svůj

předmět mají v různých dobách: tyto různorodé předměty jsou na sebe textově napojeny (přejímky, společný žánr, reedice, zlidovění, dramtizace apod.), centrum badatelova zájmu přitom leží v 16. století a časové odskoky (až na výjimky, jako je práce o *Gigantickém kodiku*) jsou motivovány právě tímto napojením. Výběr studií tento rys Kolárovy práce – k dobru čtenáře, který má pocit téměř jednotné koncipované knihy – výrazně podtrhl.

Ve všech pracích se Kolár jeví jako strukturalista, ať už rozebírá jednu starou památku nebo se zamýšlí nad celým žánrem nebo „žánrovým kontextem“. Zvláště názorné je to v komplexních sémiotických výkladech památek (*Kodex gigas*, *Klaudiánova tzv. mapa Čech*, viz s. 168–169), zahrnujících nejen složky literární, ale i obrazové a materiální (vždy však složky znakové). Zamýšlení nad tím, co která památka nebo literární jev nebo autor znamená, převažuje v studiích z pozdější doby. Zastoupené studie z šedesátých let jsou ještě více literárněhistorické a klasicky postupují od rukopisného dochování díla k převyprávění obsahu a výkladu. Doplnuje vědomosti o faktech literárního vývoje. Nověji vychází Kolár velmi často z popisných, faktografických prací jiných autorů (např. knihovědných prací M. Bohatcové) a navazuje na jejich údaje výkladem. Nepouští se při tom do příliš odvážných hypotéz (srov. stydlivou opatrnou hypotetičnost tvrzení na s. 55,

65, 70, 75, 81, 293, 295), spíše se opírá o materiálůvost daných znaků (význam slov – častá spolupráce se Staročeským slovníkem; typografické, rytecké a písařské kvality – spolupráce s knihovědci apod.). Zde tedy postupuje induktivně, z materiálu k významu. Co se týče širších teoretických výkladů, postupuje někdy i deduktivně a dohledává doklady koncepcí v materiále. Příznačné je, že i v tom je pevně spojen s texty, s nimiž pracoval, totiž s těmi díly, která překládal (Bachtin, Gurevič, Lichačev). V některých případech, např. u historického spisování 16.–17. století, vlastně nepostupuje ani k teorii, ani k materiálu, nýbrž změnil jen hledisko hodnocení: to, co se historikům jeví jako málo cenné, má velkou hodnotu literární.

Opakovaně se objevuje samozřejmě předpokládané hodnocení, že prvky fantastična a náboženského myšlení jsou znakem literatury starší a zanikající. Uvažuje se o vývoji literárním, méně se však dbá na vývoj náboženského myšlení. Zásada dívat se na literární památky očima současníků se v této oblasti (samozřejmě vědomě a metodicky) opouští (hodnocení čistě nábožensky orientované druhé části *Labyrintu* Komenského /s. 253–254/ v konkretizaci dnešního čtenáře).

Knihy je vzorně opatřena rejstříky a autorovou bibliografií.

Vydání studií nelze než přivítat. Doplnují jednak faktografické znalosti čtenářů, ale především ukazují, jak se lze k starým památkám bez konce

navracet a poznávat, co znamenaly a znamenají.

Pro další vydání několik drobných redakčně-korektorských nedostatků: s. 16 – conditio; 46 – Johanniti-us (dělení a srov. 50 – Johannici); papae Damiano (Damaso); 57 – chybí pozn. 26; 47 – Regulum; 63 – zdroj = obživy; 254 – implifikující přímočarost; 274 – věnován Repsinině odchodu. Podle Ediční poznámky byl pravopis textů unifikován „podle současných pravopisných zásad“ (současných vzniku prací, nebo dnešních?). Využívá se tu úlev ministerského Dodatku: -ismus, archív, archívni apod. (145, 211, 220, 256, 257), intenzivní (140), progresivní (218), pasivně (257), impuls (302, 304).

Knihu graficky upravil V. Nárožník. Použil německé klasicistní antikvy Walbaum. Chladnější klasicistní antikvy jsou pro odborný text velmi vhodné, jsou však velmi choulostivé na kvalitu tisku. Vyžaduje křídový nebo hlazený papír – tak pravil Hlavsa. A zde se na savějším ofsetovém papíře ztrácí to nejchoulostivější z liter, vlasové tahy v písmenech malých stupňů (viz

poznámky). Posiluje se tak kontrast mezi svislými (tučnými) tahy a tahy příčnými (tenkými), který je přítomen už v elegantní kresbě písma. Čtoucí, zvláště má-li slabší zrak, jak už to u intelektuálů bývá, má proto dojem, že se text rozpadá do krátkých svislých čárek. Nejhůře jsou pak vidět kapitálky (uměle udělané, jen vzaté z menšího stupně písma) ve jménech autorů v bibliografických údajích (o něco lepšího výsledku – opět na savém papíře, opět u Walbaumu a opět v Nárožníkově úpravě – bylo dosaženo při tisku Curtiova českého *Latinského středověku*). Text je na stránce umístěn úsporně a pěkně ozvláštěn prostorným, hodně bílým záhlavím, jímž se sazba opticky rozšiřuje. Knihu zdobí střídá barevnost (bílý papír, žlutá předsádka, šedé papírové desky, šedomodré obaly s žlutohnědým obrázkem). Textilní záložky by kniha potřebovala dvě, jednu na text, druhou na poznámky.

Ondřej Koupil

Jaroslav Kolár, *Návraty bez konce. Studie k starší české literatuře*. Brno, Atlantis 1999.

DĚJINY UMĚNÍ JAKO HISTORIE KULTURNÍ A KULTOVNÍ

Začnu větou, kterou jsem původně chtěl své uvažování uzavřít: Kniha Jana Royta *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století* je pro mne – bez ohledu na výsledky všemožných vánočních anket – knihou roku. Pro zdůvodnění si nemohu odpustit kratičky exkurs.

Česká uměnověda se v sedmdesátých a osmdesátých letech ocitla v podivné metodologické krizi. Klasická slohová komparatistika (jejímž velkým završitelem byl J. O. Blažíček) byla založena na snaze proniknout co nejdál do tvůrčích dílen

jednotlivých umělců, chce se říci: až na špičku jejich štětce či dláta, a snažila se o rekonstrukci jakýchsi ideálních řad uměleckých artefaktů vztahujících se k jednotlivým autorům či slohům. Z odborných střevců vědců nedosahujících Blažíčkova espritu se však postupem doby stále zřejměji klubala sláma samoúčelnosti, a ta nejednou zaváděla na scesti. (Příkladem za všechny budiž divoká santiniovsko-matheyovská studie Antonína Jirky v *Umění* 1974.) Začarovaný kruh byl následně prorážen tam, kde byl nejhrouževnatější: tvrdošíjným důrazem na nejpodloženější pramenná východiska. Zásadní směřování uměnovědných úvah to sice nezměnilo, ale vzniklo alespoň několik velmi seriózních statí, jež budou k užítku ještě za dlouhá desetiletí (opět si vyberme jediný příklad: práce Věry Naňkové). Čerstvější vítr do usedlého stereotypu přineslo několik ctihodných mužů, kteří sice také vycházeli z obstarožní komparatistické základny, avšak nespokojili se s pohodlím jejího horizontu a zaběhané postupy překračovali: jmenujme především Ivo Kořána, Pavla Preisse a Mojmiru Horynu. Uměleckým solitérům byly v jejich studiích navraceny souvislosti, pro něž byly tvořeny či do nichž byly následně komponovány, a začalo se uvažovat nejen o tom, kterak dílo vznikalo a pod jakým „vlivem“, ale též nad tím, jak dále „žilo“, jak vstupovalo do života svých vnímatelů a jak naopak tito vstupovali do něho.

Nejvehementněji se touto inspirativní cestou vydal právě Jan Royt.

Jeho vehemence vyplývá z důsledně mezioborového přístupu, z vědomého překračování přespecializovaného kunsthistorického ghetta. Důsledně se proto hlásí k odkazu historiků církevních, literárních a obecně kulturních (jmenujme především Antonína Podlahu, Zdeňka Kalistu a Václava Ryneše, ze zahraničních H. Aurenhammera a Johannu von Herzogenberg). Snad každý, kdo prostudoval Roytovy „přípravné“ studie týkající se úcty k posvátným obrazům a fenoménu barokního poutnictví (např. v *Umění* 1989, *Dějínách a současnosti* 1991 a 1994, *Českém lidu* 1992, *Souvislostech* 1998 a v několika výstavních katalogích a sbornících: *České nebe* 1993, *O posvátnu* 1993, *Pražské arcibiskupství* 1994, *Barokní kultura v jihozápadních Čechách* 1994, *Jan Hus mezi epochami* 1995, *Lidová zbožnost ve východních Čechách* 1997 aj.), musel s nadějí očekávat syntézu, která z nich vyroste.

Kniha má velmi důkladně promyšlenou základní kostru. Autor se nesnaží podat jakýsi geograficky strukturovaný katalog barokní úcty k obrazům a sochám (jak by se snad při takto zvoleném tématu dalo očekávat – ostatně ve stručnosti jej přinesl v již jmenovaném katalogu *České nebe*), zajímá jej sám fenomén tohoto – především mariánského – kultu, jeho podstata a konkrétní podoby. Proto také nepostupuje důsledně chronologicky,

např. ke středověkým východiskům barokní úcty (včetně zhodnocení dosavadní odborné literatury) se jeho výklad stočí až po polovině knihy. Je pravděpodobné, že tento postup bude některým čtenářům činit problémy, v celkovém rozvrhu díla však má své opodstatnění.

Výklad počíná rozborem závěrů Tridentského koncilu na pozadí starého sporu mezi vyznavači posvátných obrazů a ikonoklasty. Autor tu neopomíjí naznačit ani hlubší teologické souvislosti sporu a představuje je jak ve světle tehdejšího evropského myšlení (G. Paleotti, J. Molanus aj.), tak konkrétních právních směrnic platných v českých zemích. Následuje důkladný přehled dobové literatury věnující se tématu (W. Gumpfenberg – A. Sartorius, A. Frozín, J. Crugerius, B. Balbín, H. F. Zeitiger, Vincencius a S. Guilelmo, J. Labe aj.) přecházející v pokus o rozkrytí institucionálního církevního mechanismu, jenž korigoval obrovský nárůst spontánní mariánské úcty a bránil silnému tlaku na rozšíření počtu oficiálně uznávaných poutních míst „zdola“. Dalším krokem k objasnění obrazového kultu je rozbor základních (a nejednou se opakujících) motivů legend odkazujících ke vzniku poutního místa a k milostným zázrakům. Symbolické aspekty výzdoby objasňuje ikonografický rozbor jednotlivých míst, všímající si jak oltářů, na nichž byly thaumaturgy vystaveny, tak ideové koncepce celých poutních areálů.

Především po stránce faktografické je přínosná kapitola o festivitech spojených s úctou k milostným obrazům (většinou korunovace, uvítání na (staro)novém místě a slavnosti spojené s výročním nalezením, přenesením či zázračné iniciace milostné moci). Místy však jako by autorovi pro samou citaci docházela interpretační invence. Nachází ji však velmi záhy, a to v kapitolách nazvaných „Milostné mariánské obrazy ve střední Evropě a v barokních Čechách“ a „Způsoby šíření milostných obrazů“, jež jsou – dle mého názoru – odborným těžištěm knihy. Autor zde pracuje jak s dobovou literaturou a devoční grafikou, tak s prameny úřední povahy (farářské relace 1676 a 1700, Z. Hojdu zpracované staroměstské měšťanské inventáře) a především s rozsáhlými literárně i výtvarně pojatými mariánskými „atlasy“, tj. cykly a soupisy uctívaných mariánských vyobrazení. Pečlivým srovnáním dochází ke zjištění „četnosti mariánských kultů“ a zasazuje je do širších střeoevropských souvislostí (Bavorsko, Rakousko, Uhry, Polsko). Především v komparaci grafických zobrazení a písemných pramenů z různých časových období nově navazuje na sice starou, ale stále velmi inspirativní metodologickou výzbroj olbřímí práce polského kapucína Waclawa Nowakowského z Sulgostowa (O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej wiadomości historyczne, bibliograficzne i ikonograficzne,

Kraków 1902). Do rozvíjení úvah, zda tak činí nevědomě, se zde pouštět nemíním, pouze konstatuji, že ve velmi podrobném výčtu literatury toto v mnohém směru základní a zakladatelské dílo schází. Na okraj – a nebudiž to posuzováno jako přílišné hnidopišství – ještě v oddílu věnovaném pramenům a literatuře zaregistrujme chybné rozdělení Lenze Kriss-Rettenbecka (autora vynikající syntézy *Ex Voto. Zeichen Bild und Abbild im christlichen Votivbrauchtum*, Zürich 1972) a jeho ztotožnění s dalším neméně významným badatelem v tomto oboru Rudolfem Krišem.

Roytův poměrně podrobný výzkum mariánských atlasů a rozsáhlého fondu „svatých obrázků“ přímo vybízí k dalším úvahám. Jeho výsledky by se totiž daly využít jako jedno z kritérií při rekonstrukci devoční struktury a hierarchie v rámcích konkrétních českých regionů. Tento problém autor nastiňuje pouze zpovzdálí; vyžaduje totiž velmi náročný pramenný průzkum, jenž prozatím nebyl doveden do pokročilejší fáze. Znamenalo by to vzít v úvahu velmi různorodá kritéria: především shledat údaje o vývoji návštěvnosti jednotlivých poutních míst, pokusit se o rekonstrukci provenience poutníků, vyexcerpovat prameny zachycující množství i skladbu votivních darů a ozdob přivěšovaných k milostným obrazům a plastikám, nalézt doklady o oficiálně uznávaných i neuznávaných „dobrotivých vzhlednutích“, o sociální i geografické skladbě a počtu těch,

kterým bylo zázračně pomoci, a vymezit tak „okrsky“ působnosti jednotlivých uctívaných artefaktů.

Zájem by neměl být odvrácen ani od míst, která se sice nedočkala širšího věhlasu, přesto však znamenala důležitá lokální ohniska mariánské úcty. Podoby jejich soch a obrazů byly upravovány časově proměnným množstvím zbožných darů, aniž by byla institucionálně uznávána jejich milostnost; kupř. v Prácheňském kraji takových lokalit nenajdeme málo – vyberme jen namátkou: Bílsko, Čestice, Horosedly, Katovice, Kraselov (farní kostel sv. Vavřince), Mirovice, Nalžovské Hory, Němčice u Netolic, Staré Sedlo, Strážičtice, Vacov, Velhartice aj. Důslednější výzkum těchto míst – od byrokratického centra vesměs vzdálených – by mohl vést k přesnější specifikaci pojmů votivní dar, zbožný dar či ozdoba a korigovat tak Roytova zjištění přísných postupů proti neschváleným lidovým kultům.

Pro obecnější závěry bude zapotřebí i systematictější průzkum šíření kopií milostných obrazů po venkovských farních i poutních kostelech, kaplích i kapličkách v 17.–19. století (jehož velmi úctyhodnou první fázi autor přinesl). Čím hlouběji badatel proniká do pramenné základny, tím širší obzory se před ním otvírají. Pro inspiraci namátkou opět z jihočeského regionu: Panna Maria Klatovská se nacházela či nachází i v premonstrátských Vojslavicích, v kapli Proměnění Páně v Písku, v zámecké kapli sv. Rocha v Proseči-Obořišti či v ambitech

poutního kostela ve Skočicích (tamtéž kromě jiných i Panna Maria Sušická); Staroboleslavské palladium u sv. Vavřince v Kraselově i jinde; Panna Maria Karmelská ve Starých Kestřanech; Panna Maria Budějovická v Lázních sv. Kateřiny u Počátek, v ambitové kapli v Sepekově či v dominikánském klášterním kostele v Písku; v Písku tamtéž i v hřbitovním kostele Nejsvětější Trojice Panna Maria Karlovská; Panna Maria Skočická v Kámen u Pacova atd. Dlouhý by byl výčet Panen Marií Pasovských, Růžencových, Sněžných, Mariazellských, Loretánských a Svatohorských (zvláště zajímavý obraz svatohorské sochy z roku 1609, původně součást vnitřní výbavy drahonické zámecké kaple, byl až do počátku tohoto století zasazen do nástavce bočního oltáře v Bílsku). Souvisí s tím i potřeba bližší identifikace (zde bohužel silně narážíme na meze vypovídací schopnosti pramenů) a soupisu kopií milostných vyobrazení jak v měšťanských interiérech mimopražských měst, tak ochranných výjevů na průčelích měšťanských domů. Stranou by neměla zůstat ani ostatní prostředí – od šlechtických až po venkovská, což – především v druhém případě – volá po bližší spolupráci s etnografy. Upozorňuji např. na opomíjené, avšak kvalitní studie týkající se Moravy a Slovenska ve sborníku Světci v lidové tradici (ed. L. Tarcalová, Uherské Hradiště 1995).

Většina z druhotných vyobrazení

nemusela mít – a také neměla – obzvláštní hodnotu uměleckou, jejich struktura je však nevýsost cenným dokladem kultovní historie jednotlivých regionů i meziregionálních spojitostí. Kromě toho by takto pojatý výzkum, kombinující metody několika oborů společenských věd (inspiraci hledejme v zahraničních pokusech o tzv. integrovanou sociální vědu), mohl podstatně přesněji odpovědět na několik obecnějších otázek. Zvláště na to, do jaké míry se v barokních představách kryla „obecná“ představa Matky Boží a svatých s jejich konkrétními vyobrazeními; přesněji řečeno: zda docházelo k jistým formám zbožné projekce, přenášení úcty mezi jednotlivými typy zobrazení apod. K upřesnění by mohl pomoci též důkladnější výzkum vazeb mezi obrazy v kostelních interiérech a plastikami na veřejných prostranstvích. Důležitost nutno přiznat pravidelným prosebným procesím obecních komunit – v čele s obrazem – k mariánským morovým sloupům, ale i ještě skrytějším skutečností, jako jsou zákulisní problémy s postavením soch (příklad: Pichmanova nadace v Pelhřimově 1758) nebo využívání soch k řešení sporů uvnitř obce (20. léta 18. století v Mirovicích – vyhnání židovského obyvatelstva za hranice městečka).

Poslední kapitola Roytovy knihy pojednává o „konci barokní úcty k milostným obrazům“ v josefínských 80. letech 18. století. Přestože osvícenská zásaha (zrušení klášterů,

poutních míst, putí a zbožných bratrstev, „očistění“ oltářů od zbožných darů atd.) byly velmi drastické, na mnoha místech se v průběhu 19. století staré tradice obnovovaly. Další průzkum by měl prokázat, nakolik byl tento restaurační trend podmíněn setrváním venkovské společnosti v barokní senzibilitě. Hovořit o „konci barokní úcty“ je – myslím – předčasné.

Nechť nejsou všechny tyto náměty interpretovány jako kritika Roytova textu. Domnívám se, že dosažnost vědecké práce je přímo úměrná množství otazníků, které dovede vyvolat v myslích čtenářů. Pokud bych přeci jen měl nad knihou vyslovit drobné kritické připomínky, týkaly by se jistě nepřehlednosti některých partií. Ne vždy se autorovi daří – snad i vzhledem k jeho rozsáhlým znalostem – dodržovat starou dobrou zásadu postupu od známého k neznámému, u některých skutečností byla na můj vkus přeci jen více, než je zdravo, potlačena jejich diachronní podmíněnost. Lepší orientaci v mnoha desítkách lokalit by velmi prospěla alespoň schematická mapa. Nejsem si však jist, zda tyto řádky nediktuje má vlastní čtenářská pohodlnost.

Jedno by však mělo být dodržováno v každém případě: pokud autor na několika místech zvolil formu výčtu (tj. nikoliv souvislého textu doplněného

příklady), měl by dbát na jeho – alespoň relativní – úplnost. Mám na mysli především přehled legendických topoi na s. 86–88. Je zde např. uvedena položka „pomoci při moru“ a ve výčtu schází i Svatá Hora (objeví se však – spolu s dalšími prvňe neuvedenými protimorovými příklady – na s. 169 až 171). Topoi „získání obrazu či sochy v protestantském prostředí“ by mělo být doplněno přinejmenším o vojslavickou divotvůrkyni (viz s. 266); „ochrana před protestanty“ o Pannu Marii Budějovickou (viz s. 210). Není tu prezentováno topoi záchrany před zpusťšením nepřátelskou armádou (nikoliv pouze protestantskou), jež nalezneme např. v Písku ohrožovaném Francouzi.

Pokud jste snad nabyli dojmu, že v Roytově knize nacházím příliš mušinců, musím vás ubezpečit: tyto jednotlivosti nejsou ani zdaleka s to zakalit radost nad nanejvýš potřebným a velice fundovaným dílem. Přál bych si v něm vidět úvod k dalším, ještě podrobnějším studiím. Znovu si, prosím, přečtete úvodní větu mé recenze.

Martin Gaži

Jan Royt, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*. Praha, Karolinum 1999.

URBANŮV (NOVO)GOTICKÝ ROMÁN

Pod sluncem není nic nového a nikdy nebude. Vraťme se k prověřenému, je nejvyšší čas. Jsme vyznavači starých cest – cest vedoucích zpátky.
(Sedmikostelí)

Po první knize Miloše Urbana napsané pod pseudo-pseudonymem Josef Urban (Poslední tečka za Rukopisy. Nová literatura faktu. Argo 1998), ke které se nyní hlásí jako spoluautor, přichází gotický román ze současné Prahy nazvaný *Sedmikostelí*. Je pravděpodobné, že kniha obsahuje celou řadu narážek a ukrytých rafinovaností, které běžný čtenář a běžný recenzent (tedy i autor těchto řádek) nemůže snadno odhalit. V zásadě však platí, že kniha se posuzuje nezávisle na těchto odkazech, protože jich může být nekonečné množství, zatímco *vita brevis* recenzenta a čtenáře dává bádání své hranice. V první vrstvě se nová Urbanova kniha tváří jako gotický román. Protože po předchozí mystifikaci, kdy Rukopisy mají podle „nové literatury faktu“ na svědomí děvčata Hanka a Linda (při dnešních nákladech knih kolem tisícovky výtisků už snad můžeme některé pointy po roce prozrazovat), můžeme brát formu s rezervou. Spíše než gotický román je to román novogotický, protože jeho atmosférou není samozřejmost kompaktního světa středověku, ale

nostalgie po ztraceném čase a zaniklém řádu. Středověká je ovšem idea vypravěče, že svět jaksi stárne a není žádný pokrok, pouze úpadek.

V Praze dojde postupně k několika vraždám, v jejichž blízkosti se vždy vyskytne vypravěč, který chce být nazýván K. Vraždy nesou jasné stopy rituálu a jejich oběti jsou vždy představitelé „triumfující bestie“ moderní architektury. K. má zvláštní nadání, dokáže vidět obrazy z minulosti. Minulost je pro něj v mnohém skutečnější než šedivá přítomnost, která zničila tradici, starý řád, krásu gotické architektury, víru předků a stálost. K. je z hlediska tohoto světa nepraktický člověk. Nedokončil vysokou školu, neosvědčil se ani jako policista, ani jako osobní strážce. „Neznám nic ubožejšího než manželství uzavíraná v dvacátém století a považují se za šťastlivce, neboť jsem se dožil konce onoho hnusného věku svobodný.“ Dějiště románu je v podstatě vymezeno sedmi body – sedmi pražskými kostely, když započítáme i ten zbouraný na dnešním Karlově náměstí – a jím prochází K. nejdříve sám, později se svými tajemnými průvodci: Matyášem Gmündem, potomkem pánů z Hazmburka, a bizarním mužikem jménem Prunslík. Gmünd ví o K.-ově schopnosti nahlížet v některých okamžicích do minulosti a K. se pro něj

stává pomocníkem při uskutečnění jeho Plánu. (Jakého, ať si čtenář zjistí sám, stejně jako to, kdo je pachatelem teatrálních pražských vražd.)

Kdo představuje v Sedmikostelí moderní svět? Nejsou to příliš vábní reprezentanti: především je to policejní šéf Olejář, trpící trapnou a nechutnou ušní chorobou, a potom architekti, kteří zničili město svými obludnými betonovými monstry. Beton je vůbec jedním ze znaků moderní zrůdnosti. Když je pod Karlovým náměstím najednou po propadu země objevena obrovská středověká krypta nezměrné ceny, zvítězí z „bezpečnostních důvodů“ varianta „zalit betonem“. Můžeme-li si dovolit nějakou (snad ještě legitimní) interpretaci tohoto obrazu, jde triumfující bestii hlavně o to, aby se náhodou někdo nepropadl do středověké vrstvy města, aby navíc nakonec nepohltila i ty, kteří ji chtěli navždy překrýt a zničit.

Sedmikostelí nelze interpretovat libovolně, ale z textu samotného lze snad rekonstruovat jeden motiv a životní pocit, kterého je tato kniha ztělesněním: znechucení nad moderní dobou a otázka, v čem je vlastně naše přítomnost lepší, než byla minulost. Nazvat tento pocit tradicionalismem, konzervativismem nebo romantismem nevystihuje přesně situaci. To všechno se tu vyskytovalo už před sto lety a před dvěma sty lety, v dobách, po jejichž útulnosti se nám taktéž mnohdy zasteskne. Nostalgiu pocítují i příznivci baroka, jehož chrámům se K. a jeho

společník Gmünd tak vysmívají. Souhrnný název pro všechny tyto pocity nemáme. Společné je jim ale to, co bych nazval odporem ke světu vystavenému z náhražek, nechutí k prostoru pro citícího jedince neobyvatelnému, k místu, kde je všechno jenom *jako* a jehož emanacemi jsou travíčské fast foody, duchamorné TV-estrády se zombiemi jako moderátory a veselo hry s předtočeným smíchem. Je to svět, který může být předmětem satiry nebo tragédie, ale brát ho jako normalitu snad bez popření smyslu tohoto pojmu ani nelze.

Zda lze brát vážně Urbana, to je také sporné. Už jednou přece vystoupil jako mystifikátor. Jenomže nejsnazší cesta, jak něco nepochopit, je vzít to doslova. Urbanův román je vlastně bezděčný manifest všech lidí, kteří se podobají jeho K.-ovi. Není zřejmě náhoda, že se K. ve skutečnosti jmenuje Švach, což můžeme – pokud se inspirujeme starým říšským jazykem – chápat jako adjektivum pro lidi, kteří nejsou z hlediska tohoto světa právě protřelí.

Za jiných okolností by se Sedmikostelí mohlo stát dokonce kultovní knihou těchto lidí, jenomže ke stavu současných věcí patří, že okolnosti nejsou nikdy *jiné*, ale jenom *tyto*.

P. S.: Ilustroval, graficky upravil a sazbu provedl Pavel Růt. Zdařilo se.

Jan Jandourek

Miloš Urban, Sedmikostelí. Praha, Argo 1999.

IV. SVAZEK SPISŮ HERMANNA HESSEHO

V nakladatelství Argo vyšel čtvrtý svazek tzv. Souborného díla H. Hesseho s tituly Panský dům, Kniha vyprávění a Knulp, vše v překladech V. Slezáka (s výjimkou dvou povídek z Knihy vyprávění, jež uveřejnil V. Tomeš již ve svém výboru Malé radosti v r. 1993). Dovolil bych si k němu několik poznámek.

Vydavatelé bohužel ani v tomto, ani v žádném z ostatních již vydaných svazků neuvádějí, v jakém vztahu je jejich edice k vydání v nakladatelství Suhrkamp, z něhož překládají, tj. bude-li skutečně souborné atd.

I zde se objevil jeden ze zlovyků, bohužel tradičních: dávat přeloženým dílům jiné názvy, než jsou ty, jimiž je obdařil autor. To je případ románu Rosshalde, který v překladu obdržel název Panský dům. Kdyby chtěl Hesse svůj román nazvat Herrenhaus, jistě by tak učinil sám.

Jinak jest však knihu veskrze pochválit. Překlady V. Slezáka, který Hesseho překládá již řadu let, jsou solidní jak z hlediska jazyka českého, tak co se týče správnosti překladu.

K jednotlivým chybičkám. S. 11, ř. 23: „už léta si navykl“ – nelze; léta si může navykat nebo může již léta být zvyklý. S. 48, ř. 4: „měl ode mně“. S. 49, ř. 10: „Nikdy jsme nepomyslel“. S. 51, ř. 18: „Bylo by to tedy je ještě horší“. S. 60, ř. 5: „Naučila se tichosti a vystačit si“ – dosti neobratné. S. 113,

ř. 4 zdola: „Ať dítě dále vyrůstá... i když on ho už nebude vídat, aniž mu řekl sbohem“ – chce se říci, že dítě bude vyrůstat, aniž on mu řekl sbohem. Vložit mezi tyto dvě věty větu přípustkovou je velmi neobratné a zatemňuje smysl. S. 122, ř. 7: „cítila pokušení ho pohladit“ – správně pohladit ho. S. 143, ř. 9 zdola: „nezkaž“ – správně nezkaž. Pouze těchto několik chyb až do str. 160; to myslím ukazuje na velmi dobrou práci jak překladatele, tak korektorů.

* * *

Hesseho hrdinové nesou vždy na čele znamení výjimečnosti (vyvrženosti). Jsou na tuto svou výjimečnost hrdí a v jejím duchu, přijímajíce ji, krácejí vstříc osudu, často však zároveň trochu závidí lidem obyčejným, ba leckdy svým určením trpí. Bývají rozdvojeni (jako Harry Haller – stepní vlk a člověk).

Jsou to v zásadě dva druhy postav: mnich (intelektuál) a člověk snažící se urvat světu, co se dá. Bývají to dvě protichůdné, a přece sobě blízké postavy (Narcis a Goldmund). Jindy, jako v případě malíře Klingsora (Klingsorovo poslední léto), jsou tyto protiklady sdruženy v jedné osobě. Podobnou dvojici bychom mohli vytvořit z malíře Veragutha (Rosshalde) a tuláka Knulpa (Knulp).

Tak jako je tolik Hesseho příběhů příběhem zrání, je jím i Rosshalde. Malíř Veraguth (všimněte si jména!) v závěru jedné dlouhé kapitoly svého života, v okamžiku skutečného dozrání v muže silnějšího než kdy dříve, zjišťuje, že „krácel po všech těch cestách ve slepotě. Přesně viděl, že vzdor všem pokusům a vzdor vši nikdy zcela nevyhaslé touze zahrady života míjel. Nikdy v životě neprožil a nevyčutnal lásku až do nejhlubšího dna, nikdy až do těchto posledních dnů. V nich, u lože svého umírajícího chlapce, prožil, příliš pozdě, svou jedinou, pravou lásku, v nich poprvé zapomněl sám na sebe a sám sebe překonal“ (s. 133). A svým uměním „si nikdy nebyl tak jist jako právě nyní. Zbývala mu útěcha lidí stojících mimo...“ (s. 133).

Jde tu opět o onen problém, může-li umělec (či intelektuál nebo jiný podobný vyvrženec) žít takzvaným normálním životem s jeho normálními pocity a měřítky. Může-li jeho život být lidem „užitečný“ atp. Je-li on sám sobě užitečný.

Umělec (intelektuál) a tulák Knulp, oba jsou vydědenci. Jdou životem sami, žijí *tváří v tvář osudu*. Oba tyto příběhy jsou variantami téhož. Umírající Knulp, rozmlouvaje s Bohem, hledá odpověď na rozhodující otázku: zda životem člověka mimo společnost zakopal svou hřívnou, nebo to bylo v Božím plánu. Umírá s úsměvem na rtech. „V mém jménu jsi tropil hlouposti a snášel posměch; mně samotnému se v tobě vysmívali a mne samotného v tobě

milovali“ (s. 386). Knulp dozrává až v okamžiku smrti.

Veraguth umírá světu ve chvíli, kdy poznal, že nemůže „strhávat život k sobě a pít z něho“, že nemůže svým bližním dát sebe. „Nic nového se bez smrti neobejde“ (H. Hesse: Demian, Praha, Argo 1994, s. 141). „Kdo se chce zrodit, musí svět zničit“ (tamtéž, s. 85). Ze zkoušky vychází posílen a svým uměním si nikdy nebyl tak jist jako nyní. Nyní již ví, že je „člověk mimo“ a že svůj život musí stavět právě na tomto určení: „V tom zkoumání a poznání nebylo nic z rezignace; pln vzdoru a podnikavě a s vášní hleděl vstříc novému životu...“ (s. 133).

Nezanedbatelnou úlohu hrají v tomto problému bližní, zvláště ženy a děti: Knulpova Líza, Veraguthova manželka a jeho syn Pierre (a mnozí další) jsou zkracováni ve svých právech. Ale „zdalíž strážným bratra svého jsem já?“

„I vložil Hospodin znamení na Kaina, aby ho žádný nezabíjel, kdo by jej koli nalezl.“

„...cesta většiny je snadná, naše je těžká. Pojďme“ (Demian, s. 104).

* * *

Z Knihy vyprávění bych chtěl vyzvednout črtu Večer u doktora Fausta, která je vylitím žluči na ohavnosti zamerikanisované civilizace (psána ve 20. letech!). Na média, jak se tomu dnes říká, na ony prostředky masové deformace, na reklamu („ty výkřiky, ty nemohou pocházet ani od

lidí, ani je nemohou vyluzovat žádné nástroje. Ty zní, zdá se mi, absolutně dábelky. Takové zvuky mohou vydávat jen démoni.“ – s. 233), na křepčení a vřeštění zvané jazz („teď spustila hudba, divoká řízná, rytmická hudba, hned vřískává, hned nývá, naprosto neznámá, cizí, neslušná hudba plná zloby, hraná kvílivými, vřeštivými a frkajícími dechovými nástroji, promísená údery gongů, nad níž se chvílemi vinul kvílivý hlas zpěváka, který z hrdla vypouštěl slova nebo verše v neznámé řeči“ – s. 232), na

BRUNO SCHULZ A KRITICI

O Brunovi Schulzovi se obvykle tvrdí, že to byl plachý samotář, a jeho dílo je nezřídka líčeno jako jakýsi literární solitér. Také poslední vydání jeho próz, které v noblesní úpravě vydalo nakladatelství Dauphin (až na drobnosti prakticky jako přetisk odeonského vydání z roku 1988), vzbudilo zajímavou reakci, jež k mému údivu nevyvolala žádnou odbornou polemiku.

Viktor Šlajchrt v Respektu (1999, č. 42) postavil originalitu Schulze do protikladu k „epigonskému charakteru“ české meziválečné literatury. Autora recenze znám natolik dlouho, abych nepochybovala o jeho sečtělosti a rozhledu, proto považuji jeho text za malou provokaci a používám ji nikoli k plamenné obraně rodné literatury, ale jako východisko k poopravení některých, zejména v zahraniční literárněvědné obci tradovaných,

výstřelky „moderních básníků“ („prozpěvují tak idiotsky nesmyslné verše“ – s. 233).

Mefistofelés se usmívá: „Tahle zem, pánové, která už dnes dobrou polovinou náleží ďáblu, mu jednou bude náležet celá a bude tvořit jednu část, jednu provincii pekla“ (s. 233).

Petr Babka

Hermann Hesse, Souborné dílo IV. Praha, Argo 1999. Přeložili Vratislav Slezák a Vladimír Tomeš.

schematických pohledů na Bruna Schulze a jeho prózy.

Dovolila bych si oponovat názoru, že Schulz byl plachý samotář a outsider. Je pravda, že – až na drobné epizody – prožil celý život ve východohaličském maloměstě. Pro své okolí byl jistě plachým podivínem, na druhé straně však dovedl být velmi významně přítomen v literárním životě meziválečného Polska.

Měl jedinečný vkus a instinkt pro objevování talentů a nebál se v recenzích, ale ani při přednáškách prezentovat radikální umělecké názory a postavit se proti oficiálním autoritám. Proslulá je zejména jeho objevná analýza Gombrowiczova románu *Ferdydurke*, kterou vyvolal skandál při své přednášce ve varšavském Svazu literátů.

Plachý samotář a outsider by asi

také stěžil dostal významnou literární cenu, a to v situaci, kdy byl národoveckým tiskem napadán z jedné strany pro dekadenci a zhoubný morální vliv, z druhé strany pro epigonství a zastaralý styl patřící překonané secesní neboli – jak se v Polsku říkalo – novoromantické či mladopolské literatuře.

Jak tomu tedy bylo s onou „originalitou“ drohobyčského učitele? Literární „veteš“, z níž Schulz vytváří svůj surrealistický svět, zmátla některé kritiky tak, že ji brali doslova, neboť jim uniklo ironické přimhouření oka nad propastí klenoucí se mezi banalitou skutečnosti a jejím mytizujícím obrazem. Pochopitelně, že šlo o nedorozumění, vždyť rozdíl mezi jazykem prózy sklonku devatenáctého století a próz Schulzových připomíná rozdíl mezi královskou korunou ze zlata a její kopii v divadelní rekvizitě z papier-maché. Autor uzavírá se čtenářem podobnou „smlouvou o stylizaci“ jako herci při zdvižení opony. Během četby čtenář fascinovaně zírá – ano, zírá, protože Schulz zůstává malířem i ve svých prózách –, přitom se však čas od času diskrétně poodhalí rub kulis, abychom nezapomněli, že jsme na divadle. Svým smyslem pro humor mi Schulz připomínal vždycky Vančuru, jehož – at mi Viktor Šlajchrt promine – za neoriginálního epigona nikdy považovat nebudu.

Je to pravděpodobně tento skrytý smysl pro humor, který způsobuje, že Schulzovi dost dobře rozumí anglosaský svět, i když poválečný

věhlas Schulzova díla souvisí s nástupem groteskní prózy v padesátých letech – a znovuobjeven byl ve Francii.

Německá a rakouská kritika vidí Schulze poněkud jednostranně převážně v kontextu expresionistické německojazyčné dobové literatury a poněkud přeceňuje „psychoanalytický“ přístup k výkladu jeho díla. Schulz byl velmi živě spojen s vídeňským, berlínským a pražským literárním prostředím, a přestože jeho mateřštinou byla polština, němčinu ovládal takřka dokonale. Dokonce v určitém období doufal, že by se mohl v německojazyčném prostředí prosadit. Znal samozřejmě velmi dobře objevy zakladatele psychoanalýzy, jeho učení zkoumal, ale rozhodně svým dílem neilustroval. Přestože sám často hovořil o světě dětství, z něhož budujeme svou nedokonalou mytologii, neznamená to, že vystačíme s pouhou aplikací Freudova učení a přijmeme nekriticky autorův výklad vlastní tvorby. Bylo by to zjednodušené. Koneckonců epizoda z povídky *Kometa*, v níž otec provádí strýci Edwardovi psychoanalýzu tak dlouho, až tohoto podnikavého a zdravím kypícího chlapíka zcela rozloží a promění v elektrický zvonek, je neodolatelným groteskním zúctováním s příliš doslovně chápaným freudismem.

Romantický obrázek plachého maloměstského učitele, který si sám pro sebe píše cosi do zásuvky, nekoresponduje příliš s Schulzovou touhou se prosadit – zpočátku

přínejmenším jako výtvarník nejen v Polsku, ale i ve světě. Ostatně jeho dílo nevznikalo jako monolog, vznikalo v dialogu. Vždy bylo vyprovokováno impulsem zvenčí, vyrostlo z postscript intelektuální korespondence, žánru, který se do rozšíření internetu zdál zcela odumřít a jehož pomalé zmrtvýchvstání dnes zažíváme.

Schulzovými partnery přitom nebyli rozhodně žádní „statisté“, ale osobnosti velmi zajímavé a inspirující, ať už šlo o začínajícího autora, který byl prvním adresátem Schulzových dopisů, nebo o pozoruhodné ženy spisovatelky či o debaty s Witkiewiczem a Gombrowiczem, s jejichž britkým vtípem si Schulz v ničem nezadal. Přes občasně melancholické nálady byl tedy Schulz celkem vítaným společníkem a podle svědectví současníků i vynikajícím vypravěčem. I přes poměrně malý rozsah díla byl současníky považován za jednoho z nejpozoruhodnějších polských spisovatelů a jeho přátelé udělali maximum pro to, aby jej zachránili.

I přesto, že byl Schulz považován svými vrstevníky za autora pozoruhodného, mohli bychom říci, že tematicky jsou Schulzovy povídky

mnohdy „epigonské“ (například blízkost Kafkovy Proměny a povídky Poslední otcův útěk nebo frekventovaný motiv Manekýnů, oživlých loutek, dehumanizovaných bytostí).

Schulz samozřejmě nebyl nějakým z nebe spadlým solitérem, jeho dílo bylo integrální součástí soudobých estetických hledání a našli bychom mnohé styčné body zejména s rakouským expresionismem. Surrealistické rysy Schulzovy tvorby, v polské literatuře dost ojedinělé a vyplývající spíše z naturelu samotného autora než z nějakých cizích vlivů, tvoří podzemní proud, který svět Skořicových krámů spojuje s českým estetickým vnímáním a činí z něj pro nás autora, jehož dílo jako by bylo jistou svéráznou syntézou kdesi mezi naší dobovou německou a českou literaturou.

Irena Krasnická

Bruno Schulz, Skořicové krámy. Praha, Dauphin 1999. Přeložili Hana Jechová a Otakar Bartoš.

Bruno Schulz, Sanatorium Na věčnosti. Praha, Dauphin 1999. Přeložili Otakar Bartoš, Erich Sojka, Vlasta Dvořáčková a Iveta Mikešová.

NĚCO OD ALASDAIRA GRAYE - NĚCO Z KŮŽE

Co si myslet o románu, v jehož epilogu po vrcholné lesbicko-sadomasochistické scéně se autor-

-vypravěč pustí do popisu své nevalné finanční situace, která ho vedla k napsání tohoto díla. Mimoto své

pocity při psaní označuje za vytrvalé, chladnokrevné sexuální vzrušení, které zažívají někteří spisovatelé a všichni plazi. A co víc, nastiňuje genezi románu a nabízí jakési pokračování otevřeného konce, které je (podle „autora“) už zbytečné. Jenže je samo rovněž nedokončeno – nabízí jen některé další otevřené možnosti. Nemáme na výběr – textu musíme zároveň věřit i nevěřit.

V románu *Něco z kůže* spisovatele Alasdaira Graye, který je obecně považován za „největšího žijícího skotského autora“, se objevují – i když občas nenápadně – mnohé rysy, jež jsou společné „postmoderním“ románům. V první kapitole se hrdinka June vydá do obchodu s koženými oděvy, kde narazí na odvážné erotické fotografie jakéhosi tajného perverzního společenství. Text je přerušen po první fázi orgie a vrací se o čtvrt století zpátky, aby sledoval „citový“ vývoj a životní osudy čtyř hlavních protagonistek, které se nakonec scházejí při dokončení sadomasochistické proměny June. Kromě zjevného využití „nízkého“ pornografického stylu, aniž by došlo (řekněme) k zcela otevřenému naplnění pornografie, se v románu projevuje i samo umění nové doby, které tato doba považuje za „vysoké“. Jednou z žen vystupujících v románu je Harry (téměř androgynní bytost), která pochází z nejvyšší vrstvy britské společnosti, je tvůrkyní komerčně úspěšných výtvarných děl, či „produktů“, jež dobře prodává její

manažer; zároveň ovšem představuje i typ jakési „vyšinuté“, úchylné a do jisté míry nezávislé umělkyně, jež – hlavně díky své „citové výchově“ – stojí mimo jakékoliv běžné společenské kategorie. Právě ona je hybatelem přerodu June, která se tak trochu stává uměleckým dílem, výsledkem „akčního umění“ – June objevuje novou sexuální orientaci, násilně je proměněn její vzhled a stává se z ní nová sebevědomá bytost. Harry však není (jen) stvořitelem nové June – je hlavně jejím divákem, nebo, chcete-li, konzumentem. „Práci“ za ni vykonávají dvě „placené“ ženy, které jsou zároveň součástí svého díla. Sadomasochistické představení a jeho důsledek téměř modelově rozostřuje hranice mezi artefaktem a přirozenou životní realitou, mezi tvůrcem a příjemcem, mezi „umělcem“ a jeho dílem. To vše – pochopitelně – s nezbytnou dávkou ironie.

Je velmi lákavé interpretovat *Něco z kůže* sociálně – v románu se objevuje celá řada postav z mnoha různých společenských vrstev. Ty vystupují v jednotlivých kapitolách, které jsou spíše samostatnými povídkami řazenými více méně v chronologickém sledu – svou „poetikou“ možná připomenou jakýsi fragmentární televizní seriál, jenž sám sebe narušuje prvky absurdní grotesky. Postavy jako zástupci různých tříd spolu interagují, proměňují se, ztrácejí se po jednom nebo několika „dílech“, až se nakonec, jako výsledek celého vývoje, objeví čtyři „hlavní postavy“ v inkriminované

scéně. Je skutečným tvůrcem konečného uměleckého produktu – který představuje June – společnost sama? Samozřejmě – ano i ne. Román svádí k alegorickému čtení: dvě Skotky na nižším stupni sociálního žebříčku, které vzrušují anglickou výtvarnici (královninu sestřenku), dcera rockové hvězdy, která není pro svůj přízvuk stále „dostatečně společensky vysoko“, „úpadkové“ mužské postavy, několik zástupců středních vrstev i odborářský funkcionář – ti všichni a mnozí další jsou aktéry sadomasochistického obcování uvnitř britské společnosti. Každá alegorická interpretace je však – jak jinak – ihned a do důsledku znejistována.

Lesbická perverze? Bildungsroman? Jistě – a samozřejmě, že nikoliv. Ptát se, jestli je možné, aby byla June po své proměně „konečně skutečně šťastná“, jak to podle doslovu Ladislava Nagye činí někteří britští kritici, je, zdá se, stejné, jako se tázat, zda se Řehoř Samsa mohl stát skutečně broukem. Je jen charakteristické, že o sociálním původu „nové ženy“ nám toho text prozrazuje velmi málo. Víme jen, že jde o „silnou zdravou“ osobnost, která je zklamaná z mužů (ostatně stejně jako některé další postavy), a že ponížení, kterým projde, je jakousi katarzí, po níž může sebevědomě uplatňovat svou vůli. Ta se – v autorově „zbytečném“ doslovu – obrací zpět do světa mužů, který alespoň v úzkém rámci svého zaměstnání napravuje. Opilý politik nazývaný Lucifer – opět v autorském doslovu – June nakonec

zmateně prorokuje roli „zlého“ spasitele nejasně spojenou se CIA a nezávislým Skotskem (naštěstí se včas odmlčí). Sám autor naznačuje, že původně na konci románu zvažoval možnost feministicko-socialistické revoluce. Jenže další, opět jakoby nerealizovanou možností je strach, který June vzbuzuje u svých milovnic (tvůrci milují své dílo a zároveň jsou zaskočení tím, co stvořili). Skutečný konec románu je však mnohem skromnější: sebevědomá a nově extravagantní June, poté co dostane zapláceno za své „služby“, jde prostě nakupovat.

Texty postmoderních románů často nahánějí čtenáře do různých slepých uliček, z nichž jim „autor“ ukazuje cestu opět do dalších. Dochází k vzájemnému pronikání světů, jejich tvorbě a zanikání – slovy postmoderního teoretika Briana McHalea, neustále se v takových románech zesiluje ontologická nestabilita. Jakákoliv „pevná“ interpretace je textem bez milosti vyvrácena, nebo naznačena už samotným autorem (vypravěčem) – či ještě „hůře“: čtenáři je často vtoukáno, že interpretace je tak jako tak ztrátou času. Text spíše „ukazuje“, jak umělé světy tvoříme, jak se vzájemně ovlivňují či jaké jsou jejich možnosti. Je pravda, že paradoxně to o současném světě mnohdy vypovídá víc než mnoho jiných druhů textu.

V Grayově románu se na metanarativní rovině (autorský doslov) a v samotném fiktivním světě vzájemně

zrcadí téma autora, jeho vůle a výtvoru. Ředitelka internátní školy s gustem uplatňuje svůj vliv a formuje osobnosti dívek, které později stvoří novou June. Autor vytváří fiktivní June, která je jen jakýmsi projektem, jehož konečné dovršení si „nedokáže představit“. Jeho prostředkem je psaný jazyk a právě ten – alespoň v textu originálu – na sebe poutá značnou pozornost. Spisovná angličtina, kterou mluví některé postavy, je zde často přepisována foneticky, jako kdyby to byl jen jeden z dialektů. Nejde jen o zrovnoprávnění společenských tříd, které se v Británii zhusta charakterizují jistým „jazykem“, ale rovněž o znamení „jiného stvořeného světa“, prosazení autorské vůle. Český text na tento (snad neřešitelný?) překladatelský problém bohužel rezignoval.

Vůle autora však zjevně k napsání dobrého románu nestačí. *Něco z kůže* možná až příliš jasně předvádí, že epilog není možná jen mystifikací, ale že je třeba brát slova o narychlo

„sešité“ kompilaci předešlých drobných dílek, která vyplňuje neerotický prostor románu, alespoň částečně vážně. Na výsledek je to vidět – textovou hrou přece jen až příliš prosakuje neodůvodnitelná vyumělkovanost, stylistická nevyrovnanost a nevýraznost. Je rozhodně dobře, že se český čtenář má možnost seznámit s velmi originálním Alasdaiem Grayem. Tento autor však má za sebou mnohem výraznější díla, než je *Něco z kůže* – především skvělého *Lamarka*. Je škoda, že Argo, pokud chtělo vydat něco méně obsáhlého a – řekněme to otevřeně – poněkud lechtivého, nesáhlo po mnohem lepší Grayově knize se „sexuální tematikou“, románu *1982, Janine*. Nezbývá než doufat, že se s vrcholnými díly tohoto skotského romanopisce u nás v budoucnu ještě setkáme.

Petr Fantys

Alasdair Gray, *Něco z kůže*. Praha, Argo, 1999. Přeložil Tomáš Hrách.

SPLACENÝ DLUH

Dobrá zpráva pro podivíny zabývající se dobrovolně literární teorií přišla vloni z Brna: v nakladatelství Host začíná vycházet Strukturalistická knihovna. Uceleného představení se tak dostane pražské strukturální škole, patřící k rodinnému stříbru českého humanitního myšlení, i jejím následovníkům a určitému zahraničnímu kontextu. Lze tak alespoň

usuzovat z nejbližšího, tři tituly zahrnujícího edičního plánu na předsádce prvního svazku, jímž je slavná studie Drama jako básnické dílo Jiřího Veltruského.

Význam edice této více než půl století staré dizertace je několikery. Především jí Strukturalistická knihovna získává reprezentativní vstupní titul, jehož hodnota historická i aktuální je

stále ve šťastné rovnováze. Jde o čin pietní, ale zároveň potřebný. Právě tato knížka, asi nejvýznamnější autorovo vědecké dílo, totiž českým zájemcům o strukturální analýzu dramatického textu chyběla. Ano, je k nalezení ve známém sborníku Čtení o jazyce a poezii z roku 1942, ale ve verzi značně proškrtané nacistickým cenzorem. Přítomné vydání se tak stává prvním skutečným, necenzurovaným. Veltruského teatrologické a „dramatologické“ dílo je tím v podstatě zkompleťováno (pomineme-li ovšem 246 stran nedokončeného rukopisu *Esquisse d'une sémiologie du théâtre et l'école de Prague* z pozůstalosti, který zatím vyšel v uspořádání Veltruského paní jen ve francouzském originále, jak se dozvídáme z vynikajícího doslovu Iva Osolobě; novotvar „dramatologický“ má pak naznačit, že několik článků z literární teorie netýkajících se problematiky dramatu zůstalo rozeseto po českých i zahraničních časopisech). Drama jako básnické dílo doplňuje sborník studií Jiřího Veltruského *Příspěvky k teorii divadla*, vydaný Divadelním ústavem roku 1994.

Kniha je připravena s ojedinelou editorskou péčí, takže kromě obsáhlého a obsažného doslovu v ní najdeme i Textologickou a ediční poznámku, postihující kapitolu po kapitole rozdíl mezi českým originálem, českou verzí cenzurovanou a anglickým překladem *Drama as Literature* z roku 1977. Host tak splácí polovinu dluhu autorovi, jehož jméno se komunistům takřka

podánilo z české literární a divadelní vědy vymazat; druhou jeho část, tedy zmapování a představení Veltruského obsáhlé práce publicistické, historické, sociologické, politologické, zaměřené na zkoumání bolševických represí, a jeho činnosti v odborech a u OSN, by měla vyrovnat třeba česká historiografie. Toto ohromné množství aktivit bylo nakonec asi důležitější než celá literární věda. Jiří Veltruský tuto svou teoretickou lásku opustil na několik desítek let právě ve prospěch úkolů praktičtějších.

V době vzniku znamenalo Drama jako básnické dílo především rozšíření strukturalistického zkoumání na pole dramatického textu. Divadelní teorie pražské školy, spjatá se jmény Bogatyreva, Honzla či Brušáka, byla totiž skutečně teorií divadelní, nikoli literární; vyplývá to i z odborného zaměření uvedených autorů. Teorie dramatického textu se částečně dotkli pouze Roman Jakobson a zvláště Jan Mukařovský.

Jiří Veltruský hned prvními větami svou práci charakterizuje jako otevírání problematiky básnických druhů strukturním přístupům. Drama prý volí proto, že jde o druh „od ostatních nejzřetelněji odlišen“. Popravdě řečeno, vzhledem k Veltruského předchozí a hlavně následující teoretické činnosti, jež se ničím jiným než dramatem a divadlem vlastně nezabývá, se můžeme dohadovat, že právě tento básnický druh byl zvolen spíše kvůli autorově náklonnosti k němu. Ale to je zcela podružné. Důležité je, že

Veltruského práce představuje skutečně novum právě pro své pojetí dramatického textu jako literárního díla. Ve své době to bylo v českém prostředí docela odvážné vzepření se vlivnému Zichovu pojetí dramatu jako předlohy divadelního představení. Ale o tom psával lépe a poučeněji Miroslav Procházka (viz *Znaky dramatu a divadla*, 1988). Poznamenejme pouze, že Veltruský ke svému velkému předchůdci a průkopníku sémiotiky divadla přistupuje kriticky, ale s uznáním a slušností. Gentlemanství je vůbec jakousi konstantou jeho myšlení a psaní – ani v polemice nechce Jiří Veltruský zraňovat a mnohdy raději omyly jiných taktně přejde a tiše nastoluje pojetí své, nové.

Veltruského analýza dramatu vychází především z Mukařovského práce *Dialog a monolog*. Zde jsou dva typy promluv odlišeny na základě vztahu ke kontextu: „V dialogickém projevu se prolíná a střídá několikery, aspoň dvojí kontext, na rozdíl od projevu monologického, jenž má kontext jediný a nepřetržitý.“ Veltruský ovšem toto pojetí dalece rozpracovává. Za zády má při svém přemýšlení kromě zmíněného Otakara Zicha i Husserlovu fenomenologii (přímé odkazy a rozsáhlý rozbor Husserlova pojetí výstavby časového objektu byly samozřejmě z válečného vydání vyškrtnuty) a estetiku Hegelovu, již považuje za to nejpronikavější, co bylo o dramatu napsáno. Zajímavější než tyto předpokladatelné souvislosti mi však připadá určitá blízkost s jiným

dialogickým přístupem k literárnímu dílu: s teorií románu M. M. Bachtina.

Nenechme se zmást nesmiřitelnými tvrzeními obou autorů o tom, že dialog je drama / dialog je román. Tvrzení, popisující bytostnou podstatu literárních druhů, jsou v obou případech s bravurou obhájená. Přes rozdílná východiska dospívají oba k podobným závěrům. Jak Veltruského lingvisticky podložená analýza, tak, řekněme, sociologický přístup Bachtinův dospívají k dynamické představě vzájemně si konkurujících a ovlivňujících se projevů. Lhostejno, že pracují s jinými termíny, povstálými z jiných myšlenkových tradic. Výsledkem je velmi demokratický model různorečí v případě Bachtinově a plurality kontextů u Veltruského. V obou případech hlasy či promluvy vstupují do dialogu ve světle hlasů ostatních, přetvářejíce okolí i okolím přetvářeny. Ač to Bachtin nezdůrazňuje (a Veltruský mu to v jedné své pozdější práci vytkne), je si vědom lingvistických aspektů promluvy a rozhovoru (jeho analýza hybridních konstrukcí z Románu jako dialogu je analýzou lingvistickou, ač neužívá jazykovědného pojmového aparátu), a na druhé straně i pro drama a Veltruského platí ideologická zakotvenost a sociální podhoubí a motivace promluv. Oba si toho zajisté byli vědomi, přestože vzájemných citací nalezneme poskrovnu – Bachtin Veltruského snad ani neznal, u Veltruského si vzpomínám na citaci jedinou, z pozdního období. Myšlení

obou teoretiků – do značné míry komplementární – se nakonec z různých stran dotýká filozofie. Jazyka, umění, dialogu.

Drama jako literární dílo je důstojný příspěvek Jiřího Veltruského k literárněvědnému i filozofickému

diskurzu, jenž si za předmět uvažování volí dialog.

Jaroslav Richter

Veltruský, Drama jako básnické dílo. Brno, Host 1999.

V DÁLCE SE MIHLY LABUTĚ

„... (9) *Vyběhlo děvčátko v širé pole* (Odchod z domova a hledání – C), (10) *v dálce se mihly labutě a zmizely za černým lesem. Zlé labutě se dávno smutně proslavily, dělaly škodu a kradly malé děti. Dívka uhádla, že unesly jejího bratříčka, a rozběhla se za nimi.* (V pohádce není odesílatel, který by oznámil neštěstí, proto jeho role s jistým zpožděním přechází na samého škůdce: na okamžik se objeví a tím poskytne informaci o povaze neštěstí.) (11) *Běžela, běžela, až tu náhle uviděla píčku.* (Objevení se zkoušejícího, je potkán náhodně – kanonická forma /71,73/...“

(V. J. Propp, *Morfologie pohádky a jiné studie. Jinočany 1999, str. 85*)

Malá ukázka z proslulé knihy známého folkloristy, a koho by hned nevydělala. Milovníka kouzla starých klasických pohádek určitě. A to při dalším listování čtenář narazí na zcela odlišná schémata sestávající z nepochopitelných zkratk, šipek a znaků. Samotný název práce *Morfologie pohádky* zavání přírodopisem: *Morfologie (řec.), zoologická a botanická nauka o vnějším tvaru těla rostlin, živočichů a člověka. Studuje vnější i vnitřní stavbu orgánů a pletiv...* (Kolektiv ČSA, *Malý encyklopedický slovník, Praha 1972, str. 738*) a stačí k tomu,

aby se čtenář s bohatou fantazií, duší dítěte a srdcem hrdiny otrásl při představě, že tajemný svět pohádky někdo rozpitval, popsal a rozřídil pro vědecké účely jako nějakou žábu. Takový první dojem Proppova stať v každém případě probouzí a nezapomínejme, že ani otrlejší student humanitních oborů se nechce dát ošidit o krásné vzpomínky na sešeřelý pokoj, šeptající chůvu a polena strašidelně praskající v dohasínajícím krbu.

Vladimir Jakovlevič Propp (1895 až 1970), pozoruhodný ruský folklorista, publikoval svoji první práci *Morfologia skazki* v roce 1928 jako začínající badatel a poukázal v ní na neutěšený stav v oblasti metod vědecké práce týkající se pohádek a mýtů vůbec. Svoji představu formuloval jasně v úvodu knihy: „O historickém studiu pohádek nebudeme zatím hovořit, budeme věnovat pozornost pouze jejich popisu, mluvit o genetice bez speciálního řešení problémů popisu, jak se to obvykle dělá, je totiž zcela zbytečné. Je zřejmé, že dříve než osvětlíme otázku, odkud pohádka pochází, musíme znát

odpověď na otázku, co vlastně pohádka jest.“ (str. 14)

Knihy byla pozitivně přijata a stala se jedním z významných děl strukturalistické metodologie literární vědy. Užitím přísně vědeckého postupu při formální analýze pohádky navázal Propp na dřívější práce Romana Jakobsona a dalších a inspiroval řadu badatelů, kteří užívající Proppových postupů obdobným způsobem zpracovali další soubory pohádek (Alan Dundese, *The Morfology of North American Folktales*, 1964). Jiné vedl k polemice s Proppovým přístupem k mytologii vůbec (Claude Lévi-Strauss). (Srov. Helena Šmahelová, *Návraty a proměny. Praha 1989, str. 33*).

V. J. Propp ve folkloristických studiích pokračoval a publikoval řadu prací, z nichž některé jsou rovněž součástí nejnovějšího českého vydání. Stati *Transformace kouzelných pohádek, Historické kořeny kouzelné pohádky* a jiné hlouběji rozpracovávají dílčí témata pohádek ve vztahu k historickým studiím, mytologii a náboženství a zaslouží si samostatnou pozornost.

Jak vyplývá z výše uvedeného, Proppova práce je důkladným exaktním rozbohem velmi obtížně uchopitelného materiálu, jakým pohádky, a o tom není žádných pochyb, jsou.

V úvodní části Propp shrnuje badatelské postupy své doby a vyvozuje z nich nový metodologický přístup: Morfologii pohádky, která pomůže popsat pohádku podle její

podstaty, je třeba se vědecky zabývat. Teprve výsledky takové analýzy se stanou solidním podkladem pro zkoumání vztahů pohádky s jinou pohádkou, vztahů pohádky řecké s pohádkou indickou, vztahů pohádky s mýty a náboženstvím. Na zkoumání forem záleží, jestli budeme umět odpovědět na otázky shod mezi pohádkami o žabce královně v Rusku a na Novém Zélandě, když historické styky těchto národů nemohou být prokázány.

Možná by se Proppova práce měla přesněji nazývat „Morfologie kouzelné pohádky“, protože ta je v samém středu jeho zájmu. „Kouzelnou pohádku“ jako termín zavedl Anti Aarne, finský badatel a autor významného folkloristického díla *The Types of the Folk Tale*. Propp ale podrobným studiem definici kouzelné pohádky upřesňuje a vymezuje tím její vztah k dalším typům pohádkových příběhů. Postupoval metodou srovnávání syžetů sta vybraných ruských pohádek a pro názornost při vysvětlení svého postupu uvádí takovýto příklad:

1. Car dává odvážnému mládenci orla. Orel odnáší mládence do jiné říše.
2. Stařec dává Sučenkovi koně. Kůň odnáší Sučenka do jiné říše.
3. Čaroděj dává Ivanovi loďku. Loďka odnáší Ivana do jiné říše.
4. Carova dcera dává Ivanovi prsten. Pomocníci z prstenu odnášejí Ivana do jiné říše.

Poukazuje tím na následující: pohádka připisuje stejné činnosti různým postavám a pohádkové postavy,

ať jakkoliv různé, v pohádkách dělají jedno a totéž. Mají svoji určitou a stálou funkci. Připomeňme zde bádání C. G. Junga, který o dvacet let později v práci *O fenomenologii ducha v pohádkách* nastiňuje svoji dále detailně rozpracovanou teorii o typu ducha jako starého muže vystupujícího v pohádkách. „Starý muž se objevuje vždycky, když se hrdina nachází v beznadějně nebo zoufalé situaci, z níž jej může vysvobodit jen zevrubná úvaha nebo šťastný nápad, tj. duchovní funkce nebo endopsychický automatismus. Jelikož však hrdina není tohoto výkonu z vnějších nebo i vnitřních příčin schopen, vystupuje potřebné poznání, které tento nedostatek kompenzuje, v podobě personifikované myšlenky, což je právě postava starce přinášejícího radu a pomoc.“ (C. G. Jung,

O fenomenologii ducha v pohádkách, in Výbor z díla II. Brno 1998, str. 279).

Důležitou otázkou pro zkoumání pohádek tedy je, co pohádkové postavy dělají, naopak méně významné podle Proppa je, kdo a jak činnosti vykonává. Po pečlivém srovnání svého pohádkového materiálu mohl formulovat základní teze (str. 29):

1. Stabilními prvky pohádky jsou funkce pohádkových postav.

2. Stálých a základních funkcí, to jest činností postav pohádky, je v zásadě velice málo.

3. Jedna ze zvláštních zákonitostí pohádek je, že tyto funkce na sebe navazují v logickém a neměnném sledu. Jejich různými kombinacemi,

případně paralelami se vytváří mnohotvárnost pohádkového fundu.

4. Všechny kouzelné pohádky co do své stavby náležejí k jednomu typu.

Čtyři teze odkrývají jakýsi vnitřní řád, skrytý za mnohotvárností pohádek, určující jejich jednotný vzorec. Tento vzorec souvisí s kánónem objevujícím se ve starých mýtech a náboženských představách. Čtenář má možnost prozkoumat posloupnost i obsah jednotlivých funkcí tak, jak je Propp „nazřel“ při porovnání svých zkoumaných pohádek. Jako by každou z nich převedl na pauzovací papír a pak je položil přes sebe a prosvítil. Tak zcela jasně uviděl, jak se jednotlivé funkce překrývají a že jejich sled je u všech takřka shodný. Podívejme se alespoň pro ukázkou na tzv. výchozí situaci pohádky, kterou Propp popisuje následovně:

1. *Jeden z členů rodiny opouští domov.* (Představme si nejmladšího syna, nevlastní dceru, mladého krále, sirotka...)

2. *Hrdinovi je něco zakázáno.* (Často poté, co se přihodí neštěstí, hrdina je nabádán, aby nechodil do třinácté komnaty, nedíval se na jistý obraz, netrhal jablka...)

3. *Zákaz je porušen.* (V tuto chvíli se většinou objevuje škůdce – drak, čert, loupežník, čarodějnice, macecha..., porušením zákazu jako by hrdina dovolil škůdci vstoupit.) atd.

Je pochopitelné, že při analytickém popisu pohádky Propp nevystačí se schematickým popisem funkcí a zavádí další termíny, které objasňují ostatní

významné elementy pohádkové výstavby. Těmi jsou spojovací prvky v pohádce, motivace jednotlivých postav; analýze ovšem neušly ani pohádkové postavy samy. A opět na ně není nahlíženo jako na řadu pohádkových bytostí a rekvizit (baba Jaga, Jasněnka, čaroděj, princ, drak, kouzelné vřeten, zlaté pírk, žabka carevna...), ale je zkoumána jejich objektivní role v logické stavbě příběhu. Propp si uvědomuje, že určité typy postav hrají v příběhu určitou roli, kterou pojmenovává jako tzv. „okruh jednání pohádkové postavy“. Pro příklad: Okruh jednání *škůdce* pak zahrnuje škůdčovství, zápas s hrdinou, pronásledování... Okruh jednání *pomocníka* pak klasicky obsahuje prostorové přemístění hrdiny, likvidaci dílčího neštěstí, záchranu před pronásledováním, splnění těžkých úkolů... Tyto okruhy jednání tedy úzce souvisí s pohádkovými funkcemi a patří ke dvěma základním stabilním prvkům kouzelné pohádky. Oproti tomu Propp upozorňuje, že nepřeberné množství jednotlivých pohádkových postav oplývá mnoha rozličnými vlastnostmi, atributy, které dodávají pohádce barvitost, geografickou zvláštnost a mnohdy starodávný rituální význam některých vlastností pohádkových bytostí či předmětů (Co třeba zlaté vlasy!). Je pochopitelné, že atributy metamorfozovaly s tím, jak pohádky cestovaly a vytvořily specifickou národní poetiku. Propp si je vědom, že atributy pohádkových postav a předmětů by měly být zkoumány jak

z historického, tak náboženského hlediska a považuje je za jeden z dokladů, že pohádka je ve svých základech mýtem.

Velmi stručně shrnutí Proppova popisu pohádky by tedy znělo asi takto:

1. Základními a neměnnými součástmi pohádek jsou funkce jednajících osob.

2. Dále vždy nalezneme spojovací prvky a (3.) motivace jednání postav.

4. Zvláštní místo zaujímají způsoby objevení postav v příběhu.

5. Zároveň je třeba počítat s atributivními prvky a rekvizitami.

Těchto pět typů prvků určuje konstrukci pohádky i pohádku jako celek. Aby mohl Propp exaktně porovnávat pohádkový materiál, označuje tyto základní prvky značkami, pomocí nichž sestavuje grafy, tabulky a posléze celé soustavy schémat, kterých se laik musí na první pohled leknout. Kdybychom se vrátili k našemu přirovnání z přírodopisu, řekli bychom, že rozdíl mezi pohádkovým příběhem a Proppovým grafem je jako rozdíl mezi letícím jestřábem a ptačím žaludkem, játry a dalšími orgány pečlivě uloženými v lihových baňkách. Je však nutné si uvědomit, že morfologie pohádky je vytyčením metodiky zkoumání, která v žádném případě není sama o sobě cílem!

Pro Proppa bylo totiž v jádru stěžejně důležité zjistit, čím pohádka vlastně je, aby ji vůbec bylo lze zkoumat. Často zmiňuje, jak ho výsledky piplavé práce překvapily, ale

odvážně formuluje svoji *obecnou tezi o naprosté jednotě výstavby kouzelných pohádek*. Zároveň si pokládá otázku: *A neznamená to tedy, že všechny pohádky vycházejí z jednoho zdroje?* Společným zdrojem by ovšem nebyl geografický původ, ale takový pramen může být psychologické povahy, může odrážet realitu každodenního života, mohl by odrážet spojení denního života či náboženství. Podle Proppa pohádky z tohoto jednotného zdroje, řekněme „prapohádky“, vycházejí, přičemž vyprávěči a pohádkáři vytvářejí nekonečné množství variant tím, že volí různé druhy postav a předmětů s mnohými rozličnými atributy. Pohádku vyprávějí svébytným poetickým jazykem, který spoluvytváří zvláštní styl pohádky (vzpomeňme na Němcovou!). Na celý fond kouzelných pohádek je tedy třeba podle Proppa pohlížet jako na nekonečný řetěz variant téhož základu.

V *Morfologii pohádky* Propp skromně označuje sám sebe za morfologa, kterému je dáno zabývat se pouze analýzou stavby pohádky, a odkazuje všechny své závěry k dalšímu zkoumání historickému, psychologickému a náboženskému. A to je něco, čeho by si měl pozorný čtenář všimnout. Jeho práce není strukturální analýzou pohádky po stránce jejího obsahu a významu, ale je metodou, která pomůže mlhovinu pohádkového světa zkoumat a možná i prohlédnout jejími mámivými závoji. Stejně jako mnohotvárnost života nám brání chápat jeho skrytý vnitřní řád

a smysl, tak bohatost pohádkového světa zastihuje prvotní mýtický význam pohádek samých. Jak píše Hana Šmahelová v doslovu ke knize: „Propp byl přesvědčen, že vztah mezi folklorem a skutečností je dán určitou zákonitostí, která se promítá do celé struktury folklorní tvorby, a její odhalení si stanovil jako cíl. Sám o tom v jedné studii říká: tam, kde čistý empirik vidí roztržitá fakta, empirik filosof vidí odraz zákona. B. N. Putilov k tomu v předmluvě ke sborníku *Folklor a skutečnost* dodává: *Spatřit zákon* – v těchto slovech je obsažen hlavní smysl všech Proppových výzkumů v oblasti folkloru, patos jeho práce...“

Chce se skoro říci: milovníci tajemna pohádek, nebojme se Proppa! Propp není posedlý strukturalista samoučelně hledající formální vazby v literárním díle. Jeho dílo má hluboký filosofický podtext a obrací se k mýtickým prazákladům literárního ztvárnění skutečnosti. Možná jeho *Morfologie pohádky* neosloví ty, kteří se rádi noří do tajemného šera pohádek a nechávají je na sebe působit skrze jejich poetiku a umělecký jazyk, ale určitě promluví ke každému, kdo cítí, že pohádky vypovídají o něčem hlubším a podstatnějším, snad – jak řekl C. G. Jung – o samé duši člověka.

Petra Svobodová

Vladimír Jakovlevič Propp, *Morfologie pohádky* a jiné stude. Jinočany, H&H 1999. Přeložili Miroslav Červenka, Marcela Pittermannová a Hana Šmahelová.

ŽENY. ŽENY! ŽENY?

Kniha Mileny Lenderové K hřichu i modlitbě se z produkce současných českých historiků něčím velice významným vyděluje. Dýchá z ní esprit. Ač je postavena na velice solidní pramenné základně, nepůsobí upoceně. Někteří recenzenti sice vytýkali přílišné množství citací a parafrází výpovědí českých „výtečnicků“ a „výtečnic“ dané doby, domnívám se však, že bezdůvodně. Konkrétní výpovědi text zlidšťují a nabízejí čtenáři možnost k zaujetí vlastního stanoviska. Sicflaš a duch se tu nevyklučují, to je zjištění velice povzbudivé.

Struktura knihy nepostrádá jasnou koncepci. Výklad směřuje od privátního života (elementární životní cykly, porody, péče o děti a jejich výchova, základní vzdělání, láska, sňatky, manželský život, domácnost, hygiena, nemoci, móda) k životu veřejnému (salony, bály, umělecké aktivity žen, filantropie, spolky, vyšší vzdělání, profesní kariéry a vstup do politiky). Rámcovou myšlenkou a vlastním smyslem celé práce je vystižení 19. věku jako doby, v níž nastal jeden z nejpodstatnějších zlomů ve vývoji evropské civilizace: z ženy, jejíž společenská role i osobní aspirace byly pevně vymezeny trojkružím „Kinder, Küche, Kirche“, se postupně stávala bytost otevřená světu. Striktně ohraničené společenské role žen

a mužů se postupně rozvolňovaly a tradiční svět, trvající ve svých privátních dimenzích v podstatě neměnně po dlouhé časové periody, pomalu zanikal. Autorka dokázala velmi citlivě (a proto i přesvědčivě) vystihnout „rytmus“ této proměny.

Každá z kapitol je uvozena krátkým exkursem do předchozích staletí, jenž pomáhá pochopit výchozí stav jednotlivých všednodenních stereotypů i úroveň ženského (sebe)poznání. Problematicky působí autorčino přesvědčení, že proces proměny společenské role žen přináší i kvalitativně vyšší civilizační stupeň. Chvillemi dokonce text sugeruje představu jakéhosi temného tunelu ženského údělu (táhnoucího se přinejmenším od raného středověku), do něhož v 19. století probleskly první paprsky lepšího příští. Po přečtení knihy se čtenáři nutně musí zdát, že život v tradičním pevném modelu ženám nemohl nikdy přinášet pocit štěstí ani vnitřního naplnění. Křesťanský model morálky je tak poněkud zkarikován. Pozoruhodné je, že snad jediný klad, který autorka přiznává rodinnému životu předindustriální éry, spočívá ve větší ekonomické vyváženosti manželského páru.

V tomto směru se tedy Lenderová neubráníla scestí pokrokářských teorií. Nutno však ihned dodat a třikrát

podtrhnout, že přitom nikdy neskouzla do lascivní antimužské ideologie. Spíše se místy nechala strhnout sugestivně vyjádřenými názory ženských aktivistek dané doby, jež zároveň využívala jako cenný pramen. Pokud v knize najdete výroky typu „pro druhou polovinu lidstva byl stereotypní zápečnický ideál ženy velmi praktický“ (např. v závěru šesté kapitoly, citace není doslovná), nikdy se za nimi neskrývá zloba. Provází je spíše šelmovský záblesk v očích, koneckonců: ani psaní historických pojednání nemusí postrádat kouzlo (galantní) hry... Názrak hlubšího promyšlení mužsko-ženského přemetu, který přineslo naše století, přichází na straně 128 („Maskulinita jako by přestávala být biologickou daností a stávala se ideologickou konstrukcí.“), bohužel není rozvinut.

Jedním z nejpodstatnějších rysů autorčina přístupu k dané problematice je její zakotvenost ve francouzské historiografii. Přináší to jak nesporné výhody, tak nebezpečí. Mezi klady patří především možnost srovnání západ- a středoevropské reality. Zvláště brilantně ji autorka předvedla v kapitole věnované salonům, bálům a kávovým společnostem. Zjišťujeme tak, jak často pražským salonům – na rozdíl od těch francouzských – chybělo to nejpodstatnější: žena-múza a duchaplný vtíp. Nebezpečí číhá v těch partiích, v nichž byly přejaty realie ze vzdáleného prostředí, aniž by byly dostatečně konfrontovány se situací v českých zemích. Nacházejí se

především ve zhuštěných dějinných exkurzích na počátcích kapitol. Za příklad nám může posloužit příliš jednostranné shrnutí odporu k mokré hygieně v 16. a 17. století (s. 132–133; A. Nachtmannová se v poslední době dobrala velmi odlišných závěrů – viz studie v Kuději č. 2/1999).

V knize postrádám důkladnější rozvedení některých, dle mého domnění důležitých témat. Zajímalo by mě, do jaké míry se odlišovalo fungování identifikačních vzorů, jakýchsi ženských idolů, v minulém a tomto století. Jinak řečeno, zda v současnosti tak silné nutkání „být jako“, jež určuje životní styl celých společenských skupin, má obdobu (či počátky?) ve století minulém. Na mysl mám především hrdinky oblíbených románů. Další podstatné téma, jež v knize není dostatečně osvětleno, se týká přímých styků Češek s cizinkami. Nemálo zajímavý je v tomto směru náhled na tzv. ruské nihilistky poslední třetiny 19. století. Nakrátko ostříhaná, provokativně oblečená a cigarety i doutníky kouřící stvoření musela vyvolávat úžas. Jejich výskyt nebyl ve střední Evropě nijak masový, avšak tam, kde se objevila, bývala středem pozornosti (svědčí o tom např. pasáž ve Světě včerejška Stefana Zweiga).

To jsou však jen drobnosti. Velikou výhodou knihy je autorčin poutavý styl, plně srozumitelný i širší čtenářské obci. Číst by ji měli především ti, jimž mnohé každodenní realie, jež přinesl až překotný rozvoj vědy a techniky naší doby, připadají samozřejmé. Ona totiž

minimalizovaná úmrtnost rodiček i novorozeňat, každodenní tělesná hygiena včetně čistého oblečení, dennodenní konzumní dostatek a mnoho dalších vymožeností nijak samozřejmyými skutečnostmi nejsou.

Co je to stovka let v dlouhé lidské historii?

Martin Gaži

Milena Lenderová, K hříchu i modlitbě. Žena v minulém století. Praha, Mladá fronta 1999.

DVA POHLEDY NA ČESKÉ DĚJINY V OBDOBÍ PROTEKTORÁTU: KOLABORACE A FAŠISMUS

Poznání dějin první a druhé republiky, resp. protektorátního období, stále patří i přes několik desetiletí systematického bádání k problémům, jejichž kontury česká historiografie prozatím pouze tuší. Z tohoto hlediska bychom mohli považovat za celkem logické, že u nás nadále převažuje studium politických dějin a dějin diplomacie, přičemž metodika, kterou historiografie užívá, je vcelku téměř stejná jako metodika faktografického dějepisectví 19. století, pro niž se používá označení pozitivismu, ač s filozofickým pozitivismem nemá téměř nic společného. Především v období normalizace byl tento přístup pochopitelný, neboť upnutí se k faktografii umožňovalo i v ideologicky ožehavých obdobích relativně „pravdivě“ sledovat otázky, při jejichž kladení historici nemuseli zaujímat osobně vyhraněná stanoviska. O to více je však pozoruhodné, že k zásadnějšímu metodologickému obratu nedošlo ani po roce 1989 a že vedle politických dějin nezačaly být soustavně sledovány i problémy dějin

idejí a především v západoevropské historiografii velice dynamicky se rozvíjející dějiny sociální.

Klasickým příkladem onoho striktně faktografického, popisného přístupu k dějinám první poloviny 20. století v českém prostředí je práce Tomáše Pasáka *Český fašismus 1922–1945 a kolaborace 1939–1945* (Práh 1999). Přestože si její autor vytkl za cíl sledovat dva důležité historické problémy, které nepostrádají ani morální rozměr a z hlediska studia dějin idejí patří od konce 50. let k nejstudovanějším, přistoupil k jejich zpracování, podobně jako ve svých starších pracích, především se snahou faktograficky co nejobsáhleji popsat genezi vývoje českého fašismu a po roce 1938 podob kolaborace s národněsocialistickým režimem, resp. s okupační správou. Z hlediska obohacení dosavadního poznání, z hlediska upřesnění a rozpracování některých jednotlivostí, z hlediska detailního postihu vytváření jednotlivých otevřeně fašistických či fašizujících organizací a jejich

působnosti v jednotlivých českých a moravských regionech, z hlediska prosopografického postžení osob, které v rámci těchto organizací působily, je Pasákova práce jistě přínosná a dosavadní poznání z kvantitativního hlediska posouvá o notný kus dopředu. Toto konstatování platí jak pro období první republiky (*Počátky českého fašismu*, s. 59–101; *Český fašismus v období hospodářské krize*, s. 102–164; *Boj na obranu republiky a proti fašismu*, s. 165–218), tak i pro republiku pomnichovskou (*Mezi Mnichovem a 15. březnem*, s. 219–248), resp. pro období protektorátní (*Pod bičem hákového kříže*, s. 249–316; *Před pádem fašismu*, s. 317–377). Problémy však vyvstávají ve chvíli, když se začneme nad stránkami Pasákovy knihy ptát, čím český fašismus skutečně byl ve srovnání s fašismem italským nebo naopak německým národním socialismem, jak se ideově utvářel, z jakých zdrojů čerpal apod. Podobně otázka si autor bohužel téměř nekladl, nebo na ně dal vcelku klasické, přitom však srovnávací analýzou pramenů nedoložené odpovědi. Podle jeho názoru totiž český fašismus od počátků pouze napodoboval korporativní fašismus italský – v čem, a především jak se fašistické myšlení promítlo do myšlení a konání fašistických vůdců, se však nedozvíme. Přitom hlubší rozbor názorů a postojů Radoly Gajdy, nesporně vůdčí osobnosti prvorepublikového fašistického tábora, by mohl odpovědět na otázku, zda

můžeme hnutí, které se samo označovalo jako fašistické, skutečně v pojmoslovném vymezení vnímat jako fašismus, či zda bychom ho spíše neměli pojímat v jiných kategoriích – zjednodušeně řečeno, zda lze mezi fašistická hnutí zahrnout i jiné režimy či hnutí, která do vcelku striktního a logicky propracovaného uspořádání nezahrnul v zásadní práci *Fašismus ve své epoše* Ernst Nolte. Tato otázka je po mém názoru zcela legitimní a příští bádání by se jí mělo zcela seriózně zabírat.

Druhým, rovněž základním problémem Pasákovy práce, je jeho až úzkostlivé zaměření na politické organizace, které se samy označovaly jako fašistické. Toto zúžení problematiky je jistě při základním výzkumu, který Pasák prováděl, možné, problém „českého fašismu“ však v žádném případě nepostihuje jako celek. Radikálně pravicové tendence, hledání východiska z obecné společenské krize, volání po vládě tvrdé ruky, utváření představ o přednostech korporativního uspořádání společnosti totiž výrazně ovlivnily nikoliv zanedbatelnou část českých intelektuálů, především spisovatelů, a to nejenom katolicky orientovaných. Pro poznání recepce fašistických myšlenek ve všech jejich různých podobách (antisemitismus, vláda tvrdé ruky, korporativismus apod.) však Pasákova práce bohužel nepřináší nic podstatně nového a na zpracování této problematiky si budeme muset ještě počkat. Doufejme, že se

však toto zpracování neomezí pouze na oblast kultury a že se v něm integrálně navzájem propojí problémy politických, sociálních a s nimi i kulturních dějin. Na okraj budiž řečeno, že z hlediska uplatnění se fašistických názorů (bez vymezení) v intelektuálním prostředí se Pasák omezil na opět spíše faktografický popis českého aktivismu v médiích, především v periodickém tisku.

Zřejmě zúžení problémů lze rovněž spatřovat v pojmání problematiky kolaborace v protektorátním období. Pomineme-li některá autorova sporná konstatování: „Každý český fašista nebyl zároveň kolaborant, a každý kolaborant nemusel být fašistou. Někteří čeští fašisté tvoří zvláštní kategorii českého proněmeckého (pronacistického) aktivismu a svým působením se snažili vydělit z českého národa (skupina Vlajka aj.).“ (s. 385); „Při posuzování české kolaborace nelze ovšem pominout statečné projevy protinacistického odporu a široký odboj.“ (s. 383) – odboj a kolaborace jsou tak protichůdné jevy, že prostřednictvím jednoho nelze omlouvat či bagatelizovat jev druhý –, potom lze Pasákovo obecné vymezení kolaborace považovat za vcelku výstižné: „Kolaborace je především politický jev období okupace projevující se cílevědomou spoluprací s Němci, sledující upevnění německého systému v českých zemích a vycházející z politické aplikace březnového ujednání. Je to činnost, která jde o více než zachovat ono

„existenční minimum“. Nehledě na třídní a politický profil spojili kolaboranté osudově „čechství“ s možností vítězství Německa ve válce.“ (s. 388), nebo ve vztahu kolaborace a fašismu: „Kolaborace v českých zemích byla proto nadřazená fašismu a fašismus byl pouze součástí kolaborace.“ (s. 388). Obdobně bych téměř souhlasil s Pasákovým přístupem k postupu protektorátní vlády a státního prezidenta Háchy, neboť se snaží pochopit motivace jejich jednání a především jejich smysl pro odpovědnost vůči národu, i když se tím postupem doby stále více dostávali do rozporu s názory exilové vlády v čele s Edvardem Benešem. Jakkoli v těchto pasážích Pasák přináší některé nové pohledy, přesto lze jeho práci z hlediska studia problematiky míry kolaborace protektorátní vlády, Národního souručenství či např. Ligy proti bolševismu považovat ve srovnání s nedávno česky vydanou knihou Detlefa Brandese *Češi pod německým protektorátem. Okupační politika, kolaborace a odboj 1939–1945* (Prostor 1999) za pouhý nástin, bez hlubší a argumentačně jednoznačné analýzy. Přitom je vcelku zajímavé, že jak při rozboru jednotlivých činů, tak při celkovém hodnocení vyjadřuje Brandes vůči míře kolaborace podobných institucí či aktivit mnohem kritičtější stanovisko než Pasák. Je to o to pozoruhodnější, že Brandesova velice podnětná a pramenně bohatá práce vyšla již v roce 1969, resp. 1975, a že na její závěry nebral Pasák téměř

ohled, ba s nimi dokonce nijak výrazně nepolemizoval. Jistý problém Pasákovy práce totiž spočívá v tom, kdy byla vlastně napsána, neboť byla publikována až z jeho pozůstalosti. Ani z předmluvy Roberta Kvačka, ani z nepříliš vydařeného doslovu Milana Nakonečného se totiž tuto závažnou skutečnost, která hraje při posuzování práce nikoliv zanedbatelnou úlohu, nedozvíme. A protože knize schází ediční poznámka, jsme při řešení tohoto problému na pochybách. Mnohé nám však napoví autorův poznámkový aparát, připojený k jednotlivým kapitolám, z něhož celkem jednoznačně plyne, že ve své podstatě Pasákova kniha vznikla v období 60. a 70. let. Právě zde tedy po mém soudu tkví její především faktografické pojetí a z hlediska studia kolaborace zcela jednoznačné zaměření a zúžení na vztah fašistických organizací typu Vlajky k okupačnímu režimu, na jejich neúspěšné, avšak vytrvalé snahy zmocnit se rozhodujícího postavení ve státě na straně jedné a na straně druhé na český politický aktivismus. Toto jednostranné pojmání problematiky vědomé české kolaborace či proměn postojů českých protektorátních úřadů našťástí překonává již zmíněná práce Brandesova, napsaná v intelektuálně svobodném prostředí, jejíž deficit samozřejmě tkví ve skutečnosti, že autor neměl po nástupu normalizace přístup do českých archivů a knihoven. Její největší přínos spočívá právě ve studiu sociálních poměrů na území protektorátu v období let 1939–1945 ve

srovnání se sociálními poměry na území říšském. Z této v historiografii jedinečné analýzy zcela jednoznačně vyplývá, že sociální poměry v protektorátu byly z hlediska vývoje reálných mezd horší než v Německu, na druhé straně je však celkem jasné, že byly mnohem lepší než například v Polsku. V obecném konstatování lze tedy říci, že okupační sociální politika nakonec zkrachovala a že zklamala i německé obyvatelstvo žijící v Čechách.

Druhou předností, jíž Brandes překonává horizont Pasákovy práce, je zevrubná analýza německé okupační politiky v jejích jednotlivých vývojových fázích (do listopadu 1939 – uzavření českých vysokých škol; do září 1941 – jmenování Reinharda Heydricha říšským protektorem; do června 1942 – atentátu na říšského protektora Reinharda Heydricha; do konce války) a jejího vlivu na podoby kolaborace v českých zemích. Mnohem lépe než Pasákovi se mu totiž podařilo postihnout střet mezi českými protektorátními úřady, především vládou a Emilem Háchou, a kolaborantskou, aktivistickou politikou Vlajky apod. I když podle Brandese Němci ve skutečnosti nestáli o předání moci českým fašistům, přesto tohoto pomyslného nebezpečí využívali k tlaku na protektorátní vládu, jejíž politická konání byla určována zápasem s dvěma mlýnskými kameny – německou okupační správou a českým aktivismem. Tendence však byla jednoznačná: zabránit silící

germanizaci a vědomě se snažit o prosazení snesitelného, k správní autonomii tendujícího modu vivendi. I Brandesův výzkum znovu potvrdil, že zlom ve vývoji nastává s Heydrichovým nástupem do úřadu říšského protektora. Od této doby se protektorátní vláda již kvůli svému zkompromitování dostává na stranu kolaborace.

Brandes sice neprovedl podobně jako Pasák ideový rozbor českého fašismu a nevymezil jeho místo v rámci ostatních evropských fašistických hnutí, přesto se mu podařilo předložit zcela nový pohled na českou kolaboraci v protektorátním období, přičemž jednoznačně doložil její vnitřní provázanost s proměňujícími se tendencemi německé okupační politiky

a samozřejmě i s celkovým vývojem sociálních poměrů v protektorátu. Poněkud paradoxní je, že česká historiografie prozatím nedokázala na podněty Brandesových výzkumů navázat a její poznání protektorátního období za posledních pětadvacet let podstatně nepokročilo. Srovnání Pasákovy a Brandesovy práce to ukazuje zcela jednoznačně, přičemž z něho jasně vyplývá, kudy by se měly příští výzkumy ubírat.

Martin Nodl

Tomáš Pasák, Český fašismus 1922–1945 a kolaborace 1939–1945. Praha, Práh 1999.
Detlef Brandes, Češi pod německým protektorátem. Okupační politika, kolaborace a odboj 1939–1945. Praha, Prostor 1999.
Přeložil Petr Dvořáček.

SLOVO DO PRANICE

„Práva existují pouze tam, kde existují povinnosti.“

„Výsady nelze rozdávat jako něco přirozeného.“

„Podstatou státu je moc a jeho formou je autorita.“

(Roger Scruton, Smysl konzervatismu)

Flagelantská civilizace Jiřího Krupičky patří a nepatří mezi knihy, které lze označit nálepkou „(sebe)kritika západní civilizace“. Patří proto, že současný euro-americký kulturní model kritizuje; stojí však přitom v zásadní opozici proti neustále narůstající řadě knih, nejrůznějších vyjádření i zákonných

norem, jež se zabývají sypáním si popele na hlavu nebo tuto bohuželbohou činnost alespoň pozitivně reflektují. Označuje-li Krupička současnou západní civilizaci za flagelantskou, můžeme říci, že svou knihou bičuje bičující se.

Nová Krupičkova kniha je rozdělena do šesti kapitol, postupně přecházejících od aktuálních problémů světa, v němž žijeme (vztah Západu k rozvojovým zemím, problematika národnostních a rasových menšin a minorit jiného charakteru, lidská práva, kriminalita, demokracie...),

k základním otázkám (současné) filozofie a vědy (pravda, poznání, vesmír a Země v něm, chaos a řád...). Tyto poznámky ke Krupičkovu provokativnímu textu se budou týkat především prvního, nadobyčej palčivého okruhu otázek. Nikoli z pozice odborníka na daná témata, kterým ani nejsem, nýbrž očima myslícího člověka, žijícího ve světě údajného přelomu tisíciletí.

Každému čtenáři, který se s Jiřím Krupičkou nesetkává poprvé, je zřejmé, že Flagelantská civilizace je duchovním dvojníkem předcházející autorovy práce *Renesance rozumu* (Český spisovatel, 1996). Na tuto obsáhlejší knihu navazuje aktuální dílo předkládanými otázkami i jejich artikulací a způsobem myšlení. Autor se rozhlíží kolem sebe a s údivem rozumného člověka (*Homo sapiens*) shledává, že jeho *rozumu* se okolní svět jeví poněkud *nerozumný*. Vidí zástupy duchovních masochistů, jejichž cílem je nakydát co možná nejvíce špíny na sebe, své otce a dědy; vidí, jak nejmocnější z mocných rozdávají práva na požádání, aniž by obdarovávané zavázali jakoukoli povinností; vidí dojemnou starost společnosti o vrahy svých vlastních dětí a profesionální omlouvače kohokoli vymykajícího se jejich kulturnímu modelu, katy z Osvětlemi nevyjímaje. A také slyší řeči novodobých sofistů, schopných a ochotných mu všechny ty podivnosti vysvětlit tak, že má ze svého nepochopení zahanbující pocit, který v letech, jež strávil v komunistických

lágrech, znal jako strach z nařčení z reakcionářství.

Příznačným rysem Krupičkova psaní je kumulování citací protistrany. Není to pouhá stylistická finesa: tím, že proti sobě snáší množství argumentů, sebraných od spisů filozofických guru dneška až po novinové články, nutí čtenáře zaujmout vlastní postoj. Nesouhlasíte-li s autorem, nestačí se schovat za něčí slavné jméno a ohánět se jeho myšlenkami. Krupička se s ním buď v textu již vypořádal, nebo jen přidáváte další podpěru jeho argumentaci, protože shromažďování dalších stanovisek postmoderních relativistů je z hlediska tohoto textu jen dalším důkazem, do jakého makabrálního bludiště současné myšlení o společnosti dospělo. A je třeba říci, že jakmile pomine prvotní úlek ze zdánlivé nedemokratičnosti Krupičkova psaní (což by bylo obvinění naprosto nesmyslné), bude nejspíš řada čtenářů s autorem přese všechnu jeho sršatost souhlasit. Krupička nepopírá principy v současnosti stále dominantní kultury světa: naopak, je hrdý na úspěchy, jež se alespoň některým zemím civilizace, jejímž je dítětem, daří dosahovat. A je si vědom také řady jejích nedostatků a stinných stránek, mnohdy zásadní povahy. Naprosto ale nesouhlasí se zhoubnou hypertrofií a překrucováním těchto principů – tu z idealismu, tu z určitého pokrytectví –, které se nakonec obrací proti nim samým.

Pár příkladů. Podle Krupičky se šlechetná myšlenka multikulturní

společnosti zvolna stává v USA a Kanadě (Jiří Krupička žije v Edmontonu) novou tyranii: „Skupinové kvóty a preference podkopávají soudržnost společnosti a vytvářejí sociální napětí.“ (s. 41) Stále složitější systém zvýhodňování jedněch na úkor druhých, snažící se setřít sociální propasti mezi rasami, vede k nárůstu rasismu. A nejen ze strany ustupující „bílé většiny“, ale i ze strany druhé – autor upozorňuje např. na nárůst černošského antisemitismu, který moc nekoresponduje s množstvím Židů angažujících se v boji za práva Afroameričanů. Rasově motivované trestné činy nebělochů přitom bývají trestány měkčeji či jsou přecházeny (pokud zůstávají na slovní úrovni) – čímž se dostáváme k problematice zločinu a trestu a k podivuhodné teorii zločince jako oběti společnosti. „Vysoce postavení lidé vyvíjejí velké úsilí, aby ideologie totální odpovědnosti společnosti a neodpovědnosti lidského jedince pronikla do každodenního dění, do našeho běžného života. ... Velmi vlivná složka kulturního výkvětu v dnešních liberálních demokraciích neuznává hranice, kde myšlení přechází v nesmysl a absurditu.“ (s. 75) Každý z nás se tak stává zodpovědným za činy Ivana Roubala, lidožrouta Čikatila a nakonec asi i Adolfa Hitlera. Za vrchol „morální lobotomie“ (s. 86) je nutno považovat článek *Crime and Civilization* profesora kriminologie v Oslu Nilse Christieho z časopisu *New Internationalist* (srpen 1996), kde se

píše: „Znám mnoho strážců, kteří hromadně zabíjeli v nacistických vyhlazovacích táborech. ... Podle mých zkušeností jsou to většinou slušní lidé, kteří se v nejlepším úmyslu dopouštějí takových činů.“ (s. 92) A jak se dívat na krvavou obřízku dívek v Africe, na indický zvyk upalovat nevěsty, jejichž rodiče nesplácejí věno (3000–5000 případů ročně), šílené, etnický motivované řežby ve Rwandě a léta tolerovanou hrůzovládu Indonésie ve Východním Timoru? Má se slušný člověk stydět za to, že se mu při líčení takových událostí doslova otvírá kudla v kapse a je bytostně neschopen přistoupit na myšlenku, že je s vykonavatelí těch šílených nespravedlností rovnocenný? Že neví, proč by je měl omlouvat, a připadá mu normální chtít po lidech, kteří mají stejná práva jako on, stejné povinnosti? Že mu zkrátka připadá spravedlivé, aby platil rovný metr pro všechny?

Lidský mozek se za posledních pár tisíc let nezměnil, pouze znalosti, možnosti a prostředky. Nic jiného než tento svůj rozum ovšem nemáme. Kniha Jiřího Krupičky, nezastřeně sympatizující s tradicí konzervatismu, je vášnivým upozorněním na aktuální hrozbu přicházející z liberálních pozic, která de(kon)struuje některé základní státotvorné a kulturotvorné hodnoty a autority. Způsobem, jež autor považuje za rozumu odporující. Stejně jako *Renesance rozumu* i *Flagelantská civilizace* vyostřuje některé teze a otázky až násilně – snaží se např. ukázat, že zájem flagelantů ducha

vzbuzují pouze ty konflikty v rozvojovém světě, kde mohou poukazovat na vinu evropských zemí a USA. Konflikt ve Rwandě prý dlouho stál mimo zájem rozvinutých zemí právě proto, že bylo těžké tuto vinu najít, tvrdí Krupička pomíjeje ekonomické a geopolitické motivace mnohých angažmá Západu v podobných situacích. Ale nešť; *Flagelantská civilizace* je prostě další Krupičkovo slovo do prance,

POZNÁMKA K FILMU KUŘE MELANCHOLIK

Co lze rozumného říci o tomto filmu, většinou již poznamenal Jiří Peňas v Respektu. Tedy jen krátkou poznámku. Autoři filmu v titulcích uvádějí, že jejich dílo je Šlejharem jen volně inspirováno (že tedy nejde o jeho filmovou adaptaci). Což zdánlivě bere opodstatnění jakémukoli srovnání. Není tomu tak. Právě ve srovnání se Šlejharem vedle komického a zcela protisměrného způsobu, jakým ho filmaři byli schopni přečíst, dobře vyniknou i slabiny filmu.

Čtenář, kterému se snad Šlejhar někdy dostal do ruky a který se ho pokoušel číst, ví, jaká nesnesitelná, mučivá je to četba; Šlejhar jako by usiloval sedřít kůži nejen ze svých postav, ale i ze čtenáře samotného. Je to dáno tím, že pracuje s nemotivovanými emocemi, a samozřejmě způsobem, jakým s nimi pracuje. Při této četbě jsme trýznění přívaly „elementárního

nebojácne a rázné. Pár redakčních nepřesností (to, že se pornografický magnát Flynt jmenuje Larry a nikoli Harry, je snad po Formanově filmu dostatečně známá věc) mu sice maličko ubírá na kráse, ne však na zajímavosti.

Jaroslav Richter

Jiří Krupička, *Flagelantská civilizace*. Praha, Hynek 1999.

zla“, jak Šlejhar říká, čiré nenávisti, výbojů agresivity, které nejsou ve své podstatě ničím zapříčiněny – dějové prvky jsou jen jejich katalyzátory, nikoli motivacemi –, a neméně šilící a nesnesitelné lásky, jež může být naplněna jen smrtí. Příběhy u Šlejhara fungují jako schemata, kostry, v jejichž rámci se výboje emocí uskutečňují, nikoli jako jejich zdůvodnění. Agresivita a neovladatelné zlo je tu vždy hlubší než zdánlivé motivy, které se s nimi váží; děj a příběhy jsou u Šlejhara povrchem, který je pohybován hlubšími silami. Efekt je jistě v souhře příběhu a pudových sil, ty by si však našly cestu i jinudy; jsou tím, co se skrže nahodilé a jednotlivé nutně projevuje. Proto také Šlejhar často jen s nepatrnými variacemi opakuje své syžety.

Matka ve Šlejharově *Kuřeti* nenávidí chlapce bezdůvodně, stejně tak otcovo

ochladnutí nemá podstatný důvod v ději – dítě je k smrti odsouzeno ne racionální lidskou nenávistí či lhostejností, nýbrž silami, které skrže lidi pracují jako slepé přírodní síly. Dítě je od samého počátku odsouzeno k smrti bezdůvodně, jde tu o atmosféru smrti. Šlejhar se vyžívá v její evokaci: klíčové pasáže jeho prací spočívají ve zpřítomňování, v otevírání nekonečného prostoru mezi ohlášením se smrti a jejím skutečným příchodem, v momentech, kdy je jistá a neodvratná, avšak stále se odkládá, v té nepřežitelné jistotě smrti, kterou má živý, v nekonečném odkladu posledních okamžiků před smrtí. Čas tu u Šlejhara bují v nových a nových zákrutech, rozvírá se v krajiny smrti, v nichž není spočinutí, život v předsmrtné křeči jako by stále čekal na své naplnění, a přece právě v této prázdnotě je nejintenzivnější – nenaplnitelnými touhami, které člověka ženou do krajiny smrti, které jej ženou šíleným nelidským rytmem, jemuž se lze pouze poddat nebo pasivně vzpírat, a tento rytmus z člověka vytahuje a odvíjí nové a neznámé prostory, jež v sobě dosud stěží tušil. Krajiny šilícího času, ne krajiny tohoto světa. Odsud čerpají svou drásavost Šlejharovy příběhy, toto napíná a mučí i čtenáře.

Když ve filmu tedy musí být vše motivováno dějem, emoce jsou zobrazovány jako reakce, nikoli jako elementy a působící síly, může to být neschopnost přečíst Šlejhara až do roviny, z níž vychází, anebo neochota k tomu; přitom film, který by

filmovými prostředky svedl totéž, co Šlejhar jazykovými, by byl jistě dobrý film. Takto jde o obrázek (příznačné je nahrazení Šlejharova Podkrkonoší Tatrami), který nedrtí svou silou, nýbrž lechtá povrchové pocity.

Jedna ze Šlejharových tezí zní, že do této smrti, do této téměř neexistence, je člověk odsuzován nevšimavostí druhých. V tomto směru je Šlejhar vizionář a mesianista a nikoli mimochodem kritik společenského zla. Jistěže tu je silná dávka osobního hlediska, to však ale jen zaostruje a zvýrazňuje existující skutečnosti. I pro Šlejhara platí, co bylo řečeno o elementárních pudových silách, Šlejhar je autorem emocionálních konstrukcí, nikoli příběhů, a co vidí kolem sebe, co ho podněcuje, je do jisté míry jen katalyzátorem; nicméně Šlejharova citlivost je jitrna světem, ve kterém žil, a jeho reakce má hodnotu diagnózy, byť jednostranné. Patos nejedné práce je nesen Šlejharovou takřka šílenou nenávistí k soudobé společnosti. A ve své době nebyla jeho díla pro dotčené nijak příjemná – například reakci na jeho *Vraždění* je nutné považovat za nikoli vnější efekt jeho díla, ono míří také tímto směrem.

Film ovšem žádnou vizi nepředkládá, potřebuje příběh a dějovou konstrukci, protože jednoduše nemá žádný názor, žádný patos, který by epizody držel pohromadě; nemá pozadí, z něhož by se emoce odvíjely, nebo podklad, s nímž by pocitová rovina filmu korespondovala. Emoce plynou pouze

z vykonstruovaného příběhu a jsou libovolné a nahodilé. V tomto směru film rovinu nevědomých emocionálních hnutí, s nímž Šlejhar pracoval, pouze exploatuje a je jen příznakem citové

povrchnosti, ne obrazem nebo diagnózou. Je to film velice konformní.

Josef Hrdlička

DTP GLOSÝ III. - EDIČNÍ ŘADA THESAURUS

Recenze edice Thesaurus nakladatelství Krystal OP z pera (či dnes už lépe „z klávesnice“) Jana Linky (viz s. 256 v tomto čísle) mě přivedla k malému zamyšlení jak nad samotnou řadou, tak nad vydáváním odborné literatury v širších souvislostech.

Zdá se mi, že pojem „krásná kniha“ máme většinou spojený s bibliofilii, nákladnou obrazovou publikací či beletrií, kterou výtvarník opatřil nápaditou a provokující obálkou; hledat krásnou knihu také v oblasti odborné literatury (kam pro zjednodušení řadím i eseje, paměti, texty teologické a filozofické) by nás napadlo snad až na posledním místě. Může za to nedávná historie, počátek devadesátých let, který přinesl záplavu odborné literatury v podobě špatně vytištěných skript, knih sázených v legendárním i proklínaném editoru T602 či v prvních DTP programech bez náležitého technického zázemí a bez výtvarného citu a typografické pokory. (Mnozí to tak fušersky dělají kupodivu dodnes – třeba pověstné „centrum pro Desktop Publishing“ na FF UK, které knihy mrzačí technicky, výtvarně i pravopisně.) Během let se u textů

odborných prosadilo několik možných řešení: a) dobře čitelná sazba, řešená graficky jednoduše, ale funkčně; obálka korespondující s obsahem a vyvedená jen písmově (např. knihy nakladatelství OIKOYMENH); písmo většinou nejprověřenější, tedy Times New Roman a jeho varianty; b) dobře čitelná sazba, znápadněná drobným grafickým ozvláštňením či nezvyklým, přesto vhodným písmem; obálka vyvedená písmově s barevným či geometrickým zvýrazněním (např. literárněvědná řada nakladatelství TORST, sázená bezpatkovou Futurou Paula Renera, která v sazbě kdysi představovala funkcionalistickou revoltu, ale později se prodrala až k „chlebovým písmům“); c) funkčně uměřená sazba; výtvarně bohatá obálka, lákající oko čtenáře; písmo garamondovské či baskervillovské, nápadné i nenápadné zároveň (např. nakladatelství H&H či Lidové noviny). Výtvarné řešení obálky by však mělo – pro čtenáře srozumitelně – korespondovat s obsahem, nemělo by být samoučelnou exhibicí: fatální prohrou tohoto typu je např. hlína přerušovaná nebesy a asfaltovými řekami se slunečními

průsvity na obálce paměti Zdeňka Kalisty (navrhl Boris Mysliveček, Atlantis).

Grafické řešení výše zmíněné edice Thesaurus se ubírá třetí („obálkovou“) cestou. Už první svazek zaujal nápaditým výtvarným „figlem“: kombinací černobílé grafiky tučných čar se strohým a ostrým počítačovým písmem (obrázek vs. jméno autora, logo nakladatelství vs. jeho název) a zároveň kombinací tohoto písma s ručně kresleným, poskakujícím názvem knihy. Vzhledem k tomu, že jde o řadu základních teologických textů, mohl být leckterý čtenář lehce pohoršen („Copak to jde, znevažovat teologii hříčkou?“); přesto jde o řešení důmyslné a ladné, které dokáže znápadnit obálku víc než barevné fotografie křížů v zapadajícím slunci, plačících hrdlíček a krvácejících srdcí (viz produkci Karmelitánského nakladatelství). Pro vlastní text zvolil typograf písmo Aldine721 od firmy Bitstream – jde vlastně o klon písma Plantin (navrženo v 10. letech 20. století F. H. Pierpontem pro Monotype Corporation jako novodobá varianta tradiční francouzské renesanční antikvy garamondovského řezu; ostatně sám název odkazuje na antverpského tiskaře Kryštofa Plantina). Volba je to dobrá – Plantinem se sázela odborná literatura u nás už tradičně, písmo je to podobně jako Times New Roman dobře čitelné, úsporné a působí nepatrně zúžené; typograf si mohl navíc najít i zdůvodnění v souladu s teologickým obsahem ediční řady: Plantin přece

vytiskl v 16. století parádní několikasvazkovou Biblii pro španělský dvůr!

Třetí svazek Thesauru však náhle písmo Aldine721 opouští (možná se zadrželo typografovi příliš okoukané, možná dal za pravdu Františku Muzikovi, který o něm napsal: „Je to pro mnohé účely vsutku neobyčejně užitečné písmo, ale stěží je lze vydávat za písmo krásné.“) a odvážně ho nahrazuje neprověřeným a moderním písmem Iowan Old Style od firmy Bitstream. Písmo vytvořil roku 1991 čtyřicetiletý výtvarník John Downer jako moderní poctu produkci renesančních tiskařů benátského okruhu (Aldus Manutius, Francesco Griffo). Iowan je univerzálně použitelná dynamická antikva, dobře se čte i v malých velikostech, má krásnou kurzívu a plně vyhovuje všem nárokům kladeným na sazbu odborného (ale i beletristického) textu.

U třetího svazku však stojí za zmínku ještě jedna věc: jako by byl typograf nadšen volbou moderního písma, které odkazuje hluboko ke kořenům typografické krásy (jde o průhlednou analogii: moderní čtenář se vrací ke kořenům teologické literatury), rozhodl se ono „moderní“ zdůraznit věru nečekanou volbou iniciál – nakreslil je hravými a neuspořádanými tahy pera překladatel a grafický autodidakt Ondřej Koupil. Opět mohl být leckterý čtenář vyveden z míry („Obálku ještě snesu, ale co má být tohle? Vždyť to působí jako pěst na oko a chudinka sv. Kateřina se musí

obracet v hrobě!“), nicméně je to volba srozumitelná a funkční: moderní čtenář (= iniciála) vstupuje do textu, který se vzpírá jeho zkušenosti a čtenářské zbrklosti a který se mu otevře, až když se zklidní a najde v sobě řád, podobně jako klidně a uspořádaně plyne vysázený text.

Celková kvalita sazby je zejména u posledních svazků vysoká (sázejí se i ligatury, které dnes nenajdeme ani u nejprestižnějších grafických studií), občas pokulhává korektorská práce (4. svazek), výjimečně se objeví nepochopitelná bota (ve 3. svazku se např. vedle skutečné kurzívy objevuje i kurzíva falešná, počítačově nakloněná, které veškerou krásu písma Iowan Old Style zprzní).

Zdá se mi, že právě řada Thesaurus může být vzornou ukázkou typograficky čisté práce, která využívá

moderních technologií s pokorou a se stálým zřetelem k obsahu textu i k očím čtenáře. Vynikající dojem jí kazí pouze logo – fádňní montáž truhly a nápisu „Thesaurus“, který z ní možná vylézá, možná ne; velké „T“ navíc částečně s truhlou splývá, a čtenář tak napoprvé čte pouze „hesaurus“. Přeju těm krásným knihám logo stejně nápadité a hravé jako obálky či iniciály ve třetím svazku...

Jakub Krč

Thesaurus – Klasická díla teologické a duchovní literatury. Nakladatelství Krystal OP, Praha 1997 až 1999: (1) Sv. Bonaventura: Putování mysli do Boha. (2) Lev XIII.: Divinum illud munus. (3) Sv. Kateřina Sienská: Dialog. (4) G. Savonarola: Útěcha mého putování. (5) Sv. Bernard z Clairvaux: O stupních pokory a pýchy. Chvály panenské Matky. Typografie a sazba Jiří Kopecký, obálka Tatiana Svatošová.

SOUVISLOSTI V MAĎARSKU - MAĎARSKÉ SOUVISLOSTI

Máme-li už jako Češi chvályhodnou zálibu v dumání o tom, kdo jsme, kde a jaké máme v Evropě místo, nezbyvá, než se trochu poměřovat se svými sousedy, podobně jako je tomu mezi obyvateli sousedních zahrad: občas si vyměnit nějakou tu sazeničku, společně vyspravit plot, nebo ho snížit, zrušit, ale hlavně vědět, proč ten plot raději mít či nemít. O tom se nedá rozhodnout bez vzájemné zkušenosti jednoho s druhým, a tato zkušenost se zase neobejde bez občasné oboustranné

kommunikace. Pokud o takový malý střet učinila i redakce Souvislostí, která využila pozvání segedínských intelektuálů a vypravila se do Maďarska, přesněji do segedínského Grand Café, kde se připomínaly nedožití sedmdesátiny Jaroslava Papouška a společně s výstavou Papouškových obrazů, s jeho kresbami, karikaturami a filmy, se v Szegedu promítaly filmy české vlny 60. let.

Pořadatelé jarních „Českých týdnů v Grand Café“ se především snažili

seznámit (se) s aktuálním stavem a směřováním české kultury, současného českého myšlení, a proto pozvali k diskusi redaktory dvou časopisů let devadesátých. Snad ne náhodou padla vedle týdeníku Respekt (který v Szegedu sklídlil sympatie) volba na „Revue pro křesťanství a kulturu Souvislosti“.

Proč právě Souvislosti? Bude-li chtít někdo jednou v literátské generaci devadesátých let vysledovat nějaký výrazný jev, snad to bude pokus o návrat k tradici. Otázkou samozřejmě nadále zůstává, k jaké tradici se kdo chce navracet. Je paradoxní, že generace 60. let – ať už jde o filmové umění, literaturu či Kosíkovu filozofii –, Maďary obecně ceněná, oblíbená a v případě Bohumila Hrabala a Jiřího Menzela v Maďarsku zdomácněná, na knižních pultech a filmových plátnech i v televizi stále přítomná, jako by se v Čechách z novodobé paměti téměř vypařila. Pod pojmem tradice se často vracíme daleko hloub, snad před druhou, snad před první světovou válku, snad k Bílé hoře, neuvědomujíc si, jak málo toho o vzdálených dobách vlastně víme a můžeme vědět.

Souvislosti mají za sebou desetiletí, v němž se o sebedefinici ve vztahu k tradici pokoušejí velmi výrazně, a v tomto smyslu není náhoda, že jde o kulturní časopis odvolávající se na tradici křesťanskou, v našem teritoriu nejkontinuálnější. Zároveň se snaží vést dialog, občas spíš postmoderní monolog, o tomto úporném hledání. Tato specifika i obecnosti činí

Souvislosti časopisem svým způsobem reprezentativním, ale hlavně ochotným vstoupit do diskuse se sousedem, který za oním pomyslným plotem vyzývá k rozhovoru.

Redakce, jmenovitě Petr Borkovec a Martin Valášek, v Szegedu rozmlouvala s Gáborem Scheinem, básníkem a literárním kritikem, s filmovým kritikem Gáborem Gelencsérem a s Mátyásem Vargou, benediktinem, básníkem, učitelem a literárním historikem, redaktory revue Pannonhalmi Szemle, což je časopis vydávaný při benediktinském klášteře v Pannonhalmě. Pod citlivým vedením maďarského básníka, bohemisty a překladatele Istvána Vöröse se během jednoho večera podařilo otevřít několik vážných otázek.

Pozoruhodná je redakce a existence časopisu Pannonhalmi Szemle jako taková. Časopis navázal na stejnojmennou revue, založenou v roce 1926 (vycházela do roku 1944), soustředěnou téměř výlučně na otázky teologie a sloužící potřebám benediktinského kláštera a okruhu jeho sympatizantů. Podle slov současných redaktorů se na původní koncepci navázat podařilo. Zároveň cítí potřebu pojímat svět v jeho jednotě, snaží se například hledat společná východiska filozofie a teologie, kultury a náboženství a klást si otázky po jejich rozštěpení. Obsah jednotlivých čísel se ze čtenářského pohledu jeví jako dosti konzistentní (tematická čísla Smích, Erasmiana, Ticho a zlomek, Kniha, Poušť...), neboť témata jsou

redaktorům spíše prostředníkem ke zpracování látky ze specificky vlastního, tedy teologického, vědeckého, literárního pohledu. O zařazení konkrétních textů přitom nerozhoduje „původ“, spíše zase „orientace“, publikování jsou ovšem autoři nejčastěji křesťanští (včetně – ba často – ortodoxních a protestantských) a židovští. Redaktoři se shodli na tom, že velké konflikty mezi sebou v tomto směru nezažívají. Podle slov Mátyáse Vargy jde především o to, aby si čtenář mohl najít odpovědi na svoje vlastní otázky; pak se mu časopis nemůže zdát „příliš málo benediktinský“ nebo naopak „příliš teologický“.

Podobně jako Souvislosti, i nové Pannonhalmi Szemle prošlo určitou názorovou diskusí, která spočívala ve vymezení se vůči „oficiálnímu“ katolickému kulturnímu měsíčníku Vigílie, spor ovšem nezasáhl do vnitřních vztahů v redakci.

Zde je snad na místě podotknout, že Pannonhalmi Szemle je součástí, ve srovnání s Čechami, přece jen bohatšího fóra katolických, potažmo křesťansky orientovaných časopisů, které je ovšem článkem skutečně širokého spektra maďarských společenskovědních, společensko-politických, literárních a kulturních časopisů vůbec.

Křesťansko-konzervativní proud je v maďarském myšlení navíc zakotven silněji než v české společnosti a ani minulý režim mu nezasadil tak hluboké rány (markantním příkladem budiž srovnání samotného kláštera

v Pannonhalmě, při němž i za socialismu fungovalo benediktinské gymnázium, s tehdy pustnoucím pražským Břevnovem, obydleným příslušníky Státní bezpečnosti). Tento proud sám je pak nadále diferencován, Pannonhalmi Szemle se řadí k intelektuálnějším, méně národně a lidově orientovanému křídlu křesťanského konzervativismu.

Oba extrémní, tedy česká nekomunikace a maďarský přebytek časopisů, vedou paradoxně k podobnému výsledku. V českých intelektuálních ostrovech si každý dělá vše sám, jak umí, snad o žádném z českých časopisů se nedá tvrdit, že se v tom a onom ideologicky vymezuje od druhého. Množství literárních a společenských periodik v Maďarsku vede přirozeně k řadě veřejných diskusí a polemik, což duchovnímu životu národa svědčí.

Souvislosti se v pannonhalském zrcadle představily jako časopis se skutečně širokým záběrem a proměnným charakterem, daným nejen svým poměrně krátkým a dramatickým fungováním, ale také snahou suplovat jiná, v Čechách dnes neexistující periodika. S tím pak souvisí postupná orientace Souvislostí na různorodý čtenářský okruh, řekněme od křesťanských intelektuálů po především univerzitní obec, i bez výlučně křesťanské orientace.

Oba časopisy, Pannonhalmi Szemle i Souvislosti, jsou ve svých národních kontextech poměrně výlučné, oba se vyznačují určitou pevnou, vážně

míněnou koncepcí, a obzvlášť Pannonhalmi Szemle spolehlivým vnitřním vymezením. V tom se jeden od druhého zásadně a výrazně neliší. V tomto kontextu ovšem padla otázka hranic, vlastních mezí, omezenosti jakékoliv koncepce, a spolu s ní i dobrodružství překračování, vykračování ven. „V již zmíněném benediktinském pojetí jednoty je obsaženo i to, že se neobracíme proti druhému, ale vzájemně se necháváme doplňovat. Hranici se tedy snažíme pojímat jako spor, je třeba se jí neustále dotýkat a překračovat ji, ale jen tak, abychom neztratili smysl pro to, kde se cítíme doma,“ vyjádřil za redakci Mátyás Varga. Souvislosti jako by se po domově naopak neustále pídily, svůj momentální příbytek táhnouce na této cestě s sebou. Ústředním tématem Souvislostí ovšem není teologie, ale literatura, „pokud číslo přejde v tematiku veskrze literární, nehodnotíme to jako ztrátu, ale téměř naopak, neboť to nyní považujeme za potřebné“.

Na otázku z publika: „Jak byste definovali křesťanské umění?“, Souvislosti zdůraznily své neustálé pátrání a zároveň kladení otázek po podstatě a konkrétním naplňování křesťanského a náboženského života, sympatickou nejistotou a hledáním ovšem byla nabitá jejich samotná odpověď, z níž vyplynulo především to, čím Souvislosti nejsou. Nevíme, snažíme se, snad ani ne křesťanské umění, jako spíš křesťanství a umění. Spíš obecné hodnoty, i křesťanství i umění. V Čechách i obecně. I redaktoři Pannonhalmi Szemle váhali, zaznělo více formulací, v diskusi bylo vidět, že obecně, přes značné vnější odlišnosti, stavějí obě redakce na stejných hodnotových východiscích, která pregnantně vyjádřil Gábor Gelencsér: „Snažíme se pracovat tak, abychom si tuhle otázku vůbec nemuseli pokládat.“

*Marta Dršatová
(Szeged)*