

## DVACÁTÉ STOLETÍ V KOSTCE

Když útlá knížka Patrika Ouředníka *Europeana* vyhrála anketu Lidových novin o knihu roku 2001, překvapilo to možná nejvíce ty, kteří pro ni hlasovali. Nejedná se totiž ani o dílo monumentální, dědice klasiků, ani o radikální, revoluční experiment s ambicí změnit tvář a roli literatury, o následovníka avantgard (i když do svědomí samozřejmě autorovi nevidím), a nakonec ani o objev (neboť autor není nováčkem, a dokonce již jednu knihu využívající podobných postupů vydal: *Rok čtyřadvacet*). Nejvíce ze všeho má charakter jakési hříčky, alespoň na první pohled – ovšem hříčky při všem ostrovtipu až příliš vážné a při veškeré hravosti s vyzněním natolik znepokojujícím, že si s takovým označením prostě nevystačíme. *Europeana* nakonec asi posbírala hlasy těch, kteří se chtěli odlišovat, ukázat na něco jiného než ostatní – a z utajeného klenotu se stala jedna z nejdiskutovanějších událostí knižního roku. Dlužno ovšem říci, že překvapení to zas až tak veliké není. Patrik Ouředník již vícekrát osvědčil, že napsat text, o kterém „se bude mluvit“, umí.

Čtenáři tisku denního i toho s menší periodicitou již zhruba vědí, čeho se od oceněné knihy mohou nadít.

V ohlasech dominovalo téma jazyka: autorův jazyk, práce s jazykem, jazyková vynalézavost atp. Druhým

znakem, kterého si profesionální čtenáři *European* všimli, bylo množství témat, jichž se kniha dotýká či jež knihou prolínají. *Stručné dějiny dvacátého věku*, jak zní podtitul díla a jak je Patrik Ouředník podává, připomínají pestrý kaleidoskop statistických faktů, výtažků z intelektuálních teorií, těch namnoze marných pokusů o hlubší uchopení (pochopení) žité reality, míchaninu připomínek historických událostí různých řádů a úrovní intimity (od válečné události a vědeckého objevu po sexuální život člověka věku právě minulého, a tedy stále ještě i naší doby), přičemž to vše prostupuje řada bizarních, smyšlených i „pravdivých“ detailů, drobných příběhů, exkursů do historie nejrůznějších disciplín, oborů a oblastí života, shrnutí učení i výsledků vůdčích ideologií minulého století... – vše na sto devítí stránkách nepřilíživě velkého formátu. Podstatná otázka zní: může mít vůbec takto popsaný text nějaký řád?

Samozřejmě že ano. Řád ale knize nedodávají marginálie po straně textu; tato forma, známá především z učebnic, slouží obvykle snazší orientaci, zde je však další významotvornou rovinou, poněkud potouchle doplňující a komentující sám způsob výstavby díla. Tyto zhuštěné obsahy či kvaziobsahy odstavců často předstírají, že nabízejí klíč ke smyslu

dané pasáže i celého díla („*Řád vznikl z chaosu*“). Jindy si jako *marginálie* v pravém slova smyslu vybírají z daného tématu rys (zdánlivě) nejméně podstatný a okrajový, tj. marginální, aby celý problém nasvítily z úhlu jakéhosi outsiderství. A ještě jinou roli sehrávají, když zcela podléhají dobovým klišé a ve formě sloganu nechávají v celé kráse vyniknout „hlubinám“ toho kterého způsobu myšlení, navíc umocněně vzhledem k vyznění odstavce, k němuž se vztahují. Poněvadž jsou ale *Europeana* dílem literárním, které si s postupy vědecké práce či učebnicového přehledu pouze pohrává, musíme se vrátit k vlastní materii literatury, jíž je onen jazyk, který jsem zmínil hned na počátku. V čem spočívá Ouředníkovo „*žonglování s jazykem doby*“, jak se praví v doslovu Vlastimila Hárla?

Stručně vzato: představme si, že si vypravěč Poláčkových *Bylo nás pět*, strýc Pepin a Josef Švejek někdy v daleké budoucnosti přečtou všechno o dvacátém století a začnou vám z toho vydávat počet, s bajzovskou naivitou a pepinovskou či švejkovskou vypravěčskou náruživostí. Záměrně říkám *přečtou*, poněvadž *Europeana* se tváří, že líčí dobu, která s námi má již jen pramálo společného a dávno minula („*A v roce 1998 chtěli někteří Američané sesadit svého prezidenta, který udržoval nekorektní vztahy s jednou stážístkou a ošahával jí prsa a strkal jí do vagíny kubánský doutník...*“); je pro ně natolik historií,

že jméno té nedůležité stážístky ani nestačili podržet v paměti – a těžko říci, jestli by si byli schopni vzpomenout alespoň na onoho taktéž nejmenovaného politika. Zároveň jsou ale jazykem naší doby i doby, o níž mluví (což se často překrývá), nasáklí natolik, jako kdyby v ní byli nuceni prožít své životy – a tak se nám zase přibližují, vždyť mluví jako my, jen to maskují odstupem referenta (asi jako v následující stylizaci středoškoláka u tabule, mimochodem, opět jakoby nabízející jistou cestu interpretace, tentokrát ale skutečně hodně banální: „*A vznikala umělecká sdružení, kde mladí spisovatelé zkoušeli nové postupy psaní a experimentální metody, aby vyjádřili, že svět je absurdní*“, popř.: „*Jinými méněcennými rasami byli Romové a Slovani*“; jindy maskou naivního vypravěče razantněji prostupuje žargon společenskovědní, jednou učeněji: „*kognitivní jazykové struktury*“, „*slova vstupovala do složitého systému konotací, které odkazovaly na mocenské mechanismy společnosti*“, podruhé zas s odstínem opět o něco naivnějším, více papouškujícím: „*...ale koncem století, když se začalo mluvit o globalismu a mondialismu, vyšel univerzalizmus z módy a každý chtěl mít svou identitu a žít v souladu s tradicemi a respektovat kořeny a multikulturalismus apod.*“). Hesla a programy obou velkých totalitních režimů 20. století se v *Europeanech* staví vedle statistik jejich obětí, stejného prostoru se ale dostává

i psychoanalýze, feminismu, sexuologii, ekologii, válce, atomové bombě, filozofii, kybernetice, scientologii, biologii, náboženství... – jako správní vypravěči koření Pěta Bajza s Pepinem svůj výčet krátkými příběhy, pro uši posluchače vybíranými z kategorie těch více šokujících (o zábavnosti se tu ovšem často již nedá mluvit). A tak před námi defilují příšerné osudy vězňů nacistických i komunistických koncentráků, vojáků na frontě nebo německých matek, jež zhršely s černochoy z francouzské armády, okupující po první světové válce Porýní, a jejich dětí, „bastardů“, i rolníků umírajících v Sovětském svazu na státem řízený hladomor. Z onoho historického odstupu tyto osudy vypadají jako příběhy účastníků Spartakova povstání, jež můžeme číst jako dobrodružství nebo se jimi lze i dojmout, jenže tohle se nás dotýká – vždyť čteme o svých otcích či dědech, někdy i sami o sobě.

Každá událost, každá věta, snad lze říci: skoro každé slovo v Ouředníkových *Europeanech* je vystaveno demaskujícímu osvětlení z mnoha perspektiv. *Europeana* jsou vlastně románem par excellence, sice bez smelujícího hrdiny či tradičního příběhu, ale zato, po bachtinovsku řečeno, románem mnohohlasým – až to překřikuje šustivý svět knižního papíru, neboť účastníkem, o jehož životě se v téhle hře mluví (hraje), se stává i každý dnešní čtenář. Jednotlivé tematické okruhy (věda, náboženství, ideologie...) promlouvají pod slupkou

oně zcizující naivistické reference svým vlastním jazykem ve svém specifickém diskursu; tyto jazyky (diskursy) se srážejí jeden s druhým, odhalují své slabiny, nedokonalost, snad lze i trochu přepjatě říci lživost (i když nedokážeme zodpovědět otázku, čím ji poměřovat), které se v době spokojené hry na vlastních písečcích vyjevit nemohly. Lze těžko říci, zdali tím smyslu nabývají, nebo pozbývají, poněvadž taková úvaha by musela stanovit, jak na tom tyto „diskursy“ se svou smysluplností byly na začátku, před Ouředníkovým uchopením. Slovo zde nikde nestojí jen samo za sebe, vždy je vztaženo, „odkazuje k jinému slovu a jeví se jen jako zřasení obrovského přediava mluvení“ (Maurice Merleau-Ponty). To vše je neustále cezeno přes nejméně dvojitý filtr: objektivním naivně stylizovaným vypravěčem a naší neustále zjiřovanou zkušeností, s jejíž zátěží jsme nuceni přijímat Ouředníkovu rekapitulaci končícího věku – vtípnou, zábavnou i vážnou a provokující. Autor přitom neodpovídá, neodpovídá, nenapovídá a jen občas mezi tím vším trochu prosvítá.

Jeden spisovatel například o lovu napsal, že „rok co rok nějaký lovec zabil místo kance omylem nějakého jiného lovce a ostatní lovci se složili a koupili vdově novou pračku nebo něco podobného, co mohlo být užitečné v domácnosti“, zatímco vegetariáni říkali, že „zabíjet zvířata je nelidské (...) a jedli mrkev“, a napsal také, že

v Německu svého času „*když se mezi vězni objevil člověk, který nápadně vypadal jako Žid, uřízli mu nacisté hlavu a vypreparovali ji a poslali do německých škol, aby i mladí školáci dokázali na první pohled rozpoznat Žida*“ a také že „*lékaři říkali, že pro ženu je jízdni kolo především sexuální partner a tření sedátka o stydké pysky a klitoris že ženy vzrušuje a ponouká je ke zvráceným sexuální praktikám. Aby se ženám ve zvrácených praktikách zabránilo, vyráběla se jednu dobu speciální sedátka s vykrojenou dírou*

*uprostřed, která ale byla dost nepohodlná*“ a ještě s tím vyhrál nějakou anketu a nám se může zdát, že si z nás dělá blázny anebo že je morbidní a cynický, ale ono to tak nějak vlastně opravdu bylo a zrcadlo, které nám nastavuje, není křivé, a zlobit se musíme na někoho jiného.

Jaroslav Richter

Patrik Ouředník, Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku. Praha – Litomyšl, Paseka 2001.

## PRŮVODCE POUTNÍM MÍSTEM I ŽIVOTEM

Prohlásil-li jeden významný český kunsthistorik během debaty o „barokním fenoménu v současnosti“, že rád a často putuje na poutní místa, není to anachronismus. Tak jako poutě patří k baroku, tak patří baroko k Čechám, a to z velké míry právě pro poutní místa zasazená v české či moravské krajině. Každé takové poutní místo má minimálně dvě tváře. Hmotnou, materiální, zkrátka tu, kterou mu vtiskla ruka architektova a umělcova, a duchovní, ideovou, tedy danou jednak náboženským rozměrem pouti, jednak specifickým barokním postojem a vnímáním. Vedle mnoha cenných prací na tato témata, vycházejících však často spíše z kunsthistorického úhlu pohledu, se nám nyní dostává do rukou kniha, která odráží barokní poutnictví v jeho

veskrze autentické podobě. *Hora Olivetská* českého jezuita Matěje Tannera (1630–1692) je totiž nejen popisem jednoho moravského poutního místa, Štramberku, ale též reflexí barokních poutních principů vůbec a v neposlední řadě i poutnickým průvodcem.

*Horu Olivetskou* připravili k vydání Jan Malura a Pavel Kosek z Ostravské univerzity, kteří jsou mimo jiné známí jako editoři Božanova kancionálu *Slaviček rájský*. Kniha sestává z úvodní studie, vlastního textu *Hory Olivetské* – zkráceného o deset litanií a některé modlitby –, transkripční poznámky, komentářů a vysvětlivek, diferenčního slovníku, rejstříků incipitů písní a hymnů, modliteb, rozjímání a duchovních cvičení, seznamu literatury a závěrečných

faksimilíí ukázek z původního barokního tisku.

Malurova úvodní studie *Hora Olivetská Matěje Tannera a kultura poutních míst v baroku* přináší na jedné straně množství zajímavých a nových faktů, na straně druhé je místy zmatečná a nepřesná. V prvních dvou částech nás ve zkratce seznamuje s barokním poutnictvím vůbec, především však se situací na Moravě, v jejíž severní části se nachází i poutní místo Štramberk, přesněji hora Kotouč, tj. Hora Olivetská. Zde Malura vplouvá do světa literárního, nastiňuje nejasnosti kolem datace prvního vydání *Hory Olivetské*, píše o osobnosti Matěje Tannera. Ve třetí části studie se Malura zamýšlí nad žánrovou podstatou knihy a funkčním hlediskem, které nakonec nachází v německém pojmu *Erbauungsliteratur* – literatura zaměřená „na kultivaci a ztírnění religiózního prožitku“ (23). K tomuto závěru dochází nejasnou oklikou přes charakteristiku jiné knihy o štramberských poutích – *Via Olivetana* (1678) moravského německého jezuitu Bartoloměje Christelia. Tomu Malura věnuje poměrně dlouhou pasáž (včetně zajímavých, ale k předmětu se nijak nevztahujících údajů) a nakonec prohlašuje, že „důležitější je, že [Christeliovy] německé písně a vůbec celá Christeliova *Via Olivetana* v podstatě nijak nesouvisí – kromě obecných shod daných stejným tématem – ani s českou prací Matěje Tannera“ (22). Malurovi šlo o to,

ukázat, že „jde o díla s nejednoznačným literárním charakterem, jehož základem je prolínání různých slovesných žánrů“ (22), čímž je myšleno to, že *Via Olivetana* obsahuje „písnovou a modlitební složku“ (20) a Tanner předkládá „pokyny pro poutníky a především množství písní, modliteb a litaní“ (19). Malura toto „prolínání“ příliš dramatizuje, nazývá je dokonce „synkretismem“ (22), chtěje tak v literárním díle postihnout odraz skutečného synkretismu barokní pouti, daného prostupováním složky literární, hudební, výtvarné. Součástí třetí části studie je rozbor hlavních „literárních vrstev“ (24) *Hory Olivetské*, kterými jsou písně, hymny, modlitby a litanie. I zde narazíme na určité nejasnosti. Ve srovnání Tannera s jezuitským básníkem Felixem Kadlinským se správně dozvíme, že „Kadlinského adaptace vynikají i množstvím přírodních obrazů, ale též detailním, rétoricky obšírným a smyslově názorným líčením Kristova mučení, které se mnohokrát velmi vzdaluje biblickému podání. Posledně jmenovaný rys je velmi příznačný také pro Tannerovy písně...“, přičemž jde o „společný prvek jezuitské básnické strategie, v níž je programově zdůrazňována bídna, soucit budící tělesná schránka Ježíše Krista, a to nejen ve chvílích vleklého umírání na kříži...“ (25). Hned na to však navazuje samo sobě si protirečící: „Tanner tedy tíhne spíše než k dramatickému a obrazné zkratce k podrobnému

zachycování jednotlivých fází Kristova fyzického utrpení; to je vykresleno se záměrnou drastičností: Až kusy massa skákaají / na zem, na katy lítají“ (25 až 26). V části věnované hymnům se Malura pozastavuje nad tím, že „*tyto básně jsou u Tannera součástí celku, který měl sloužit především utilitárním náboženským potřebám, ale přesto přináší esteticky účinnou poezii, jež je ve srovnání s pašijovými písněmi druhé části Hory Olivetské méně zatížena moralizováním*“ (28). V tomto případě je nejspíš nutné si uvědomit žánrovou odlišnost mezi hymnem se svým oslavným charakterem a písní, arci že jezuitského autora, kde je přítomnost mravoličného prvku více než typická. Obecně se zdá, jako by Malura někdy malinko přešlapoval nad některými termíny katolického náboženství. Františkáni jsou například vymezováni tím, že „*od nepaměti uctívají Kristovo utrpení*“ (11), modlitba litaníí mohla „*vést k vnějškovému, čistě mechanickému recitování daného textu, nebo naopak – při soustředěném opakování rytmizovaných formulí – k dosažení téměř mystického vytržení*“ (29), Tannerovy modlitby mohou „*posloužit jako typická ukázka způsobu modlení, před nímž varovali už církevní otcové v křesťanském dávnověku*“ (31), niterné prožití Kristova utrpení a projevy lítosti mohly vést k „*hromadné neuróze viny*“ (34; zvýraznil M. B.). V závěru rozboru písní, litaníí a modliteb, vztahujících se k jednotlivým zastavením štramberské pouti, dochází Malura k závěru, že

„*jednotlivé žánrové kategorie nejsou ostře vyhraněné, splyývají zde v jeden obecnější typ, protože mají v rámci dobové náboženské praxe sloužit v podstatě stejným potřebám a protože užívají velmi podobných literárních prostředků*“ (33). S tímto názorem nelze úplně souhlasit, neboť nereflktuje teoretické rozdělení modlitby jako takové dle tehdejší spirituality, kterému odpovídá i rozdělení žánrové. Prvním krokem modlitby (v našem případě na začátku každého zastavení) je příprava a četba, dávající látku k rozjímání. Jelikož je to úkon rozumový, je pro něj v *Hoře Olivetské* zvolen prozaický útvar, mající i návodný název: Stanoviště jedenácté. Složení těla Krista Pána z kříže do lůna bolestné Matky Panny Marie. (111) Následuje tzv. reprezentace (zpřítomnění), úkon představitosti, maximálně rozvedený v Ignácových *Exerciciích*, a tzv. reflexe. Tomu odpovídá žánr písně, dramaticky rozvádějící motivy z prozaického (přípravného) textu a mající mravoličný přesah. Dalším krokem je prosebná modlitba, odpovídající u Tannera litaníím, které se k tomu svou výstavbou nejlépe hodí. Závěrem je logicky modlitba, opět prozaická, plná, dle Malury (30), exklamací, apostrof, epitet a dalších rétorických figur, mající pohnout duši, „*zniternit religiozní prožitek*“, a tak uzavřít jedno zastavení křížové cesty. Jak Malura na konci své studie trefně poznamenává, kniha je komponována jako jakési duchovní cvičení (34).

Z ostatních doprovodných textů je nutné jednak vyzdvihnout oba rejstříky, tj. incipitů písní a hymnů a modliteb, rozjímání a duchovních cvičení, které nesmírně zjednodušují práci s knihou, jednak se zastavit u komentářů a vysvětlivek. Vysvětlivky zde vesměs uvádějí biblické pasáže, citované v knize, udávají informace o osobách (většinou světcích) či objasňují méně známé termíny (ruženic, cherubín). Informace o světcích byly nejspíše přejaty z nějakého ikonografického slovníku (viz v kontextu knihy zbytečné informace o atributech), což samo o obě pochopitelně nevdá, nenarazí-li čtenář na vyslovené chyby – sv. Kateřina Sienská např. nebyla mučednicí (191) – či nejasnosti – proč, jsou-li u všech osob uvedeny letopočty narození a smrti, je u sv. Gertrudy Veliké pouze století (190) a u sv. Hedviky, sv. Ireneje a sv. Augustina jen rok smrti (191, 194, 201)? Informace o páteru Christianu Mayerovi nalezneme až ve vysvětlivce ke straně 176, ačkoli se s ním setkáváme již v názvu kapitoly na straně 174.

Obraťme nyní pozornost k samotnému textu *Hory Olivetské*. Poučení transkripční poznámkou, můžeme očekávat text v co největší míře zachovávající ráz barokní češtiny, včetně specifických Tannerova jazyka (západočeské nářeční jevy). Editoři v největší míře zachovávají originální kvantitu (co od nejlitější zvěří), rozsah interpunkce, skladbu souhláskových skupin (zřetelně), zdvojenou podobu souhlásek (masso, neviňňátko) atd.

Tannerova *Hora* je uvedena věnováním „*Nábožným umučení Syna Božího ctitelům, / a vrocím na Horu Olivetskou poutníkům*“, následuje Předmluva k pobožnému čtenáři. Popis poutního místa, jeho historie a vůbec „ideologie“ pouti jsou rozvedeny v 1. díle, v 2. díle je pak čtenář prostřednictvím písní, čtení, litanií a modliteb provázen od domu až k poslednímu, 12. zastavení křížové cesty. Téměř celou druhou polovinu knihy pak zabírají jiné modlitby, pobožnosti, rozjímání a duchovní cvičení, zdánlivě se k samotnému místu *Hory* nevztahující. Jak jsem již předeslal v úvodu, je Tannerova kniha jakousi reflexí barokního poutnictví vůbec. Malura ve své studii parafrázuje známou Kalistovu koncepci baroka jako snahy po postihnutí Boha skrze tento svět, po stažení nebe na zem (5).

Jedna taková nezpochybnitelná nebesko-pozemská dvojice existuje (minimálně) od počátku křesťanství. Je jím představa pozemského a nebeského Jeruzaléma. Pozemský Jeruzalém se svou Kalvárií bude pro křesťany vždy místem posledních dnů Kristova života, jejichž nápodoba vede k životu v Jeruzalémě nebeském. Jmenuje-li se 2. kapitola *Hory* „Jaký nejlepší způsob jest, kterým nejužitečnější bolestný Kristus Pán uctiti se může“, je výzva k pouti do Jeruzaléma nasnadě. Cestování do Svaté země však bylo minimálně od konce křížových výprav téměř nemožné, čehož si byl Tanner pochopitelně vědom, nemluvě

o nedostupnosti takové cesty pro běžný lid, a proto vyvstává otázka, dle mého názoru pro baroko typická a klíčová: „*Kterak tehdy jiným způsobem to se vyplnit může?*“, na což ihned odpovídá: „*Pro ty nyní ode mě dotknuté příčiny, rozličné prostředky jsou vynalezly, netoliko pobožné a Boha milující osoby, ale i celá veřejná církev svatá katolická, kterým by se to vynahraditi, a nicméně skutečným oučinkem dovesti mohlo*“ (46; zvýraznil M. B.). Přiblížení nebe se zemí, k jakému došlo v Jeruzalémě, je možno dosáhnout kdekoli, zvláště proto, že Bůh sám si taková jiná místa ve svém milosrdenství vybírá. Tato jeho milost jde ruku v ruce s vítěznou církví katolickou (rozuměj z tehdejšího pohledu) – nejvíce se tak Jeruzalému podobá Řím, kde „*umučení syna Božího sobě připomínati, ctiti, a podobných odpustkův a milostí užiti by mohli*“ (47). Základním principem pouti je pro nás již možná těžko představitelné propojení skutečnosti a iluze, nijak nezastírající svou umělost, neboť „*účinek je přece skutečný*“. Jak píše například sám Tanner „*na druhém pak [vrcholku hory Kotouč] (...) světlí se vstoupení Syna Božího na nebe, kdežto i šlépěje Krista Pána na tvrdém kameně vytesané se spatřují, na způsob opravdových šlépějí od něho na hoře Olivetské zanechaných*“ (50; zvýraznil M. B.). Podobných projevů barokního myšlení nalezneme v knize pochopitelně mnohem více: „*kostel pak štramberský při vrchu nad městečkem vystavený,*

*rozjímej že jest ten dům v Jeruzalémě při hoře Sion...*“ (79) apod.

Metaforou, s níž se v *Hoře Olivetské* velmi často setkáme a která je svým způsobem pro samotné poutní místo klíčová, je metafora Kristových ran jakožto úkrytů, jeskyní, děr. Hned v 1. kapitole čteme „*nebo nikdež jinde život pokojnější, a skonání nenajde veselejší, jako v těch děrách pravé skály našeho utočiště*“ (41). Tato metafora je důležitá především proto, že souvisí s vlastní podobou poutního místa na hoře Kotouč. Cílem celé pouti je pochopitelně Kristův hrob, který byl umístěn v přírodní jeskyni. Tannerův téměř romantický popis hory a krajiny kolem líčí jeskyni opět zcela typicky: „*z téhož boku, totiž ku polední, málo nětco pod nejvyšším pahrbkem, na pět aneb šest sáhův důleji, jeskyně jest uprostřed skály hluboká a prostranná, od přirození jako ve dvě kaple tak rozdělená jako by naschvál největším mistrovstvím k tomu vytesána byla*“ (48). Kotoučská jeskyně však není legitimizovaná jako Kristův hrob jen svou podobou, nýbrž – což je další rys především českého baroku – i historicky. Tanner rozvádí starou báji o Tatarech, poražených právě u hory Kotouč, „*jako by byl chtěl Pán Bůh tím navrhnouti, že ta jeskyně bude někdy všem putujícím, ne tak proti tělesným, jako duchovním vrahům silná obrana, když jako svatý hrob z tohoto našeho věku v ní vyzdvížen bude*“ (49).

Hovořili jsme o ideovém základu pouti a o hlavní metafoře Tannerova díla. *Hora Olivetská* má však ještě



minimálně jeden zásadní rozměr. Je jím stále nutné vyučování křesťanů v katolickém náboženství. Přestože *Hora* není apologií katolicismu či protireformačním nástrojem pobělohorského misionáře, utvrzování čtenáře v základních bodech katolické věrouky je silně přítomno. Díky Tannerově stylistické obratnosti však není tento rys nijak násilný. Uvědomme si, že již samotný akt pouti je ryze katolický. Důraz na osobní rozhodnutí, aktivitu, případně vidina odpustků, spojených s poutí – to vše jsou fenomény reformovaným církvím neznámé. Tanner nejprve pouť (a tedy i katolicismus) historicky legitimizuje – legenda o Tatarech a následné (ještě předhusitské) poutě jakožto „*pobožnost starých křesťanů štramberských*“ (54). Zjevným protireformačním tahem může být i vyzdvihování významu a moci Nejsvětější Svátosti, nesené uprostřed vojska při zmíněné vítězné bitvě s Tatary (53). Nejinak tomu bude i s „druhým hrdinou“ knihy, kterým je vedle Krista Panna Maria. Její utrpení

pod křížem jde ruku v ruce s utrpením Ukřižovaného, jak o tom svědčí například Letanye Panny Marie Matky bolestné (133). Je příznačné, že jakýmsi leitmotivem knihy jsou parafráze středověké sekvence *Stabat Mater*. Čistě poučný charakter pak ale mají pasáže o odpustcích (65), o modlitbě růžence (70), v podstatě celá poslední část knihy, Pobožné cvičení před i po spovědi (159n.). Tanner, jako správný a uvědomělý kněz, vede svou knihou lidi nejen poutním místem, ale i samotným životem – zdůrazňuje, že pouť se může konat společně (klasická pouť), ale i o samotě (duchovní niterná pouť v každodenním životě) (63). Proto tvoří tak velkou část knihy soubor „běžných“ modliteb a rozjímání – oproti klasickým modlitebním knihám však Tanner nabízí navíc ono putování „virtuální“.

*Martin Bedřich*

Matěj Tanner, *Hora Olivetská*. Host, Brno 2001.

## OSMAN AGA Z TEMEŠVARU A NOVÁ HRANICE MEZI KŘÍŽEM A PŮLMĚSÍCEM

Střední Evropa je zrádný pojem. V někom může budít zdání, že se nachází v centru dění. Není třeba dlouhého studia dějin, aby se ukázala šalebnost takových představ. Střední Evropa se chová spíše jako prostor,

který se nachází mezi několika centry, podle jejichž proměnlivé gravitace se vychyluje do všech světových stran.

V šestnáctém století, kdy se Osmanská říše pevně zachytila na balkánském výběžku evropského

kontinentu, se geopolitická rovnováha střední Evropy nebezpečně vychýlila ve prospěch Domu islámu. Vstup Turků na evropskou scénu umožnila schizmatická situace ve Středomoří. Ve chvíli, kdy zpěváci chrámu Hagia Sofia ve stoje prosili boha za záchranu Města, bylo už dávno rozhodnuto. Politika istanbulských sultánů úspěšně navázala na aspirace byzantských císařů. Řečtí učenci oslavují nového vládce Konstantinopole jako ochránce ortodoxie před zrádnými a loupeživými Latiny. Hranice křesťanského schizmatu se mění v ostrou hranici mezi dvěma náboženstvími. Rychlá turecká expanze vytváří v současných pocit „střetu civilizací“. Jak probíhalo toto zostřování hranice, která ořízla jihovýchodní okraj tzv. střední Evropy? Jak se vytvořil hraniční syndrom v povědomí některých balkánských národů? Jak vznikla hranice mezi Balkánem a střední Evropou – mezi dvěma prostory nikoho?

Mezi lety 1699–1701 probíhalo vytyčování hranice mezi Osmanskou říší a Rakouskou monarchií. Na jednáních o nové stabilní hranici se významně podílel Osman Aga, turecký úředník a oficiální tlumočník, člověk, který předtím ještě nevytyčenou hranici překročil dohromady sedmkrát, z toho pouze dvakrát dobrovolně. Poprvé jako rakouský zajatec, podruhé a potřetí, když se vrací s výkupným. Rakušané vezmou výkupné, ale Osmana Agu nepustí. Jedenáct let drží zajatce, který za sebe zaplatil výkupné. Jako sluha se Osman dostane do Štýrska

a odtud do Vídně. A Rakušané by ho drželi dál, kdyby se Osman nenaučil německy tak, že může hrát německého pána, a kdyby dokonale nepoznal povahu proradných křesťanů, až najde způsob, jak se konečně dostat domů. Ještě jednou ho křesťané oloupí a znovu zatáhnou na území kříže. Až naposedmé, dokonale ožebračený všemožnými křesťanskými lupiči, vstoupí do Domu islámu.

Všechna svá dobrodružství vyličil Osman Aga na sklonku života v útlé knížce, nad níž historici osmanské literatury váhají, kam ji zařadit. Není totiž jasné, proč něco takového vůbec Osman Aga sepsal. Z hlediska tureckého vojáka a úředníka, jímž Osman Aga byl, šlo o jedenáct ztracených let ve stínu kříže. Jedenáct let újmy na kariérním postupu. V té době nebylo zvykem psát jen tak pro nic za nic. Knihy se psaly, aby byly věnovány vlivným osobám, jež pak příznivě ovlivnily autorovu kariéru.

Dva momenty Osmanových vzpomínek se z našeho hlediska jeví zvláště zajímavé. Jak nás upozorňuje překladatel Petr Štěpánek, v této knize se poprvé objevuje geografické pojmenování Rakouska „Avusturya“ místo „Nemče“, jež bylo do té doby v tureckém prostředí běžné. Je to pozoruhodný jazykový doklad toho, jak se s posunem balkánské hranice středoevropský prostor pro Turky postupně geograficky diferencuje, i toho, jak se v té chvíli dostávají do bezprostředního styku s německým jazykovým živlem.

Pohled tureckého zajatce ale není zajímavý jenom jako pohled zvenku přes hranici. Po několika letech pobytu v rakouském zajetí totiž Osman Aga dávno není vně podunajské společenské reality. Ve své vlasti by za tu dobu jistě dosáhl poměrně vysokého postavení, v Rakousku však zůstává stále sluhou, lokajem, třebaže oblíbeným, dobře živeným a panský ošaceným. Autor sám několikrát naznačuje, že jedinou vážnější překážkou jeho společenského vzestupu v novém prostředí byla věrnost muslimské víře. Tento rozdíl v sociálním postavení – v Turecku úředník s pravomocemi, v Rakousku v podstatě bezprávný sloužící – dělá z Osmanových vzpomínek jedinečnou sondu do světa vídeňského služebnictva. Až bezelstné popisy eskapád po vídeňských putykách, pŭtky a rvačky s kamarády z „mokré čtvrti“, i toho, jak potom panstvo přečiny svých sloužících druhý den žehlilo, si barvitostí nijak nezadají s Grimmelshausenovým *Simplicissimem*.

Pokud bychom pro Osmanovy vzpomínky hledali srovnání v cestopisech Evropanů, kteří v sedmnáctém a osmnáctém století navštívili Osmanskou říši, narazíme právě na příkrý rozdíl v úhlu sociálního pohledu. Západní „travellers for curiosity“, jak sám sebe a své společníky neváhá označit lord Charlemont, mají docela jiné starosti než Osman Aga, pro kterého je jediným snem co nejrychlejší návrat domů.

Když nahlížíme do esejů britského velvyslance u Velké Porty Jamese Portera (*Observation on the Religion, Law, Government & Manners of the Turks*, 1768), do rozkošných popisů tureckých lázní v dopisech lady Mary W. Montaguové (1763) nebo do populárního cestopisu Richarda Pocockeho (*A Description of the East and Some Other Countries*, 1743 až 1745) či ranějšího George Whelera (*A Journey into Greece*, London 1682), nemůže nám uniknout, kolik mají společného s našimi turistickými „tipy na sezonu“. Jedná se v nich bezesporu o ranou formu evropského turismu, jak ho známe dnes. Nejzajímavějšími pasážemi západoevropských cestopisů proto vůbec nejsou popisy navštívených pamětihodností, ale místa, kde cestovatelé otevřeně esejistickou formou vykládají svou novou metodu „efektivnějšího cestování a poznávání“. U Osmana Agy nás naproti tomu zaujme bezprostřednost podání, snad proto, že nic z toho, co píše, nepovažuje za svůj objev. Ostatně část západních cestovatelů současnost, kterou cestují, ani moc nezajímá, zato lze bez problémů sledovat jejich literární vazby a filiace až k Pausanioví.

Sledujme nyní pro srovnání typickou cestu Jamese Caulfielda Charlemonta, bohatého mladého muže, který roku 1746 vyráží z rodného Dublinu na Kontinent (*Travels in Greece & Turkey*, 1749). Tam potká lorda Sandwiche, který navštívil Řecko nedlouho předtím a který ho navnadí

k návštěvě těchto kouzelných zemí. Lord Charlemont se ještě chvíli zdrží v Bavorsku hledáním pramenů Dunaje. Nějakou dobu pak pobude na turínském dvoře, kde sleduje a galantním divadelním kusem komentuje milostné spády skeptického filozofa Davida Humea. Projede zbytek Itálie, až nakonec najme loď a vyrazí přes Iónské moře do exotických zemí. Svě zápisky píše lord Charlemont přímo na místě, a tak jejich hustota kolísá podle toho, kolik volného času mu ponechával náročný společenský život aristokracie. Nejvíce záznamů proto od něj máme ze společensky pustých řeckých ostrovů.

Je jasné, že vzpomínky Osmana Agy budou absolutním protějškem zápisků lorda Charlemonta. Osman Aga je dokonalým anticestovatelem.

Celá jeho anabáze je dlouhým pokusem o návrat domů. Zatímco lord Charlemont vyhledává na Mykonu milostná dobrodružství (na doporučení jistého západního znalce o pikantnosti místních dam), Osman Aga odolává ve Štýrsku svodům oběho pohlaví. Zatímco lord Charlemont chce proniknout co nejdál na východ, Osman má strach, že ho odvážejí stále dál od hranic islámu. Osmanovy vzpomínky proto nepatří do žánru cestopisu, ale jako skutečná odyssea do žánru „návratů“.

*Petr Šourek*

Osman Aga z Temešvaru, Ve stínu kříže. Praha, Brody 2002. Přeložil, poznámkami a úvodem opatřil Petr Štěpánek.

## KLASIKA PRO HLEDAČE ABSOLUTNA

Román *Nebe, peklo, ráj* argentinského spisovatele Julia Cortáзара je podle všeho jedním z největších literárních děl dvacátého století. Dočteme se to v mnohých příručkách a ostatně i v předmluvě k nedávné české reedici tohoto textu. Autor předmluvy Jiří Kratochvil hovoří o „jednom z nejvýznamnějších románových experimentů“, o románu již klasickém, „který má nezpochybnitelné postavení v moderní historii argentinské a francouzské literatury“.

Předpokládejme, že pokud se

románové dílo – přinejmenším v kontextu dvacátého století – zapsalo do literárního kánonu jako dílo klasické, muselo se ve své době vymknout ze zavedených norem jistou jedinečností a jeho vliv v jakémkoliv podobě i nadále přetrvává. Pouhý formální experiment – a zvláště v zoufale hledačském dvacátém století – však ještě rozhodně není jízdenkou na literární věčnost. Jeví se z dnešního pohledu Cortázarův román opravdu natolik velký?

Argentinský autor vydává *Nebe,*

*peklo, ráj* v roce 1963, tedy poté, co již proslul svými povídkami a románem *Výherci*. Kromě jasného vlivu surrealistické poetiky se v nich objevuje především téma autentičnosti (které ostatně trápí i hlavní postavu *Nebe, pekla, ráje* Horacia Oliveiru). Cortázar v sobě spojuje dvě kultury – evropskou (francouzskou) a jihoamerickou. Borgesovi se na rozhraní těchto dvou kultur podařilo vytvořit originální dílo, jež významně působilo na evropský literární vývoj; a stejně tak se to podařilo i dalším latinskoamerickým autorům v jejich magickorealistických prózách. Při četbě *Nebe, pekla, ráje* je však těžké zbavit se pocitu, že text je možná až příliš v zajetí soudobých evropských vlivů.

Na počátku šedesátých let vrcholil ve Francii hnutí autorů tzv. nového románu. Ve svých dílech se chtějí adekvátně vypořádat „s proměnou skutečností“. Nepřítele, soudě podle jejich teoretických prací, však hledají spíše mezi mrtvolami. Napadají klasický románový příběh devatenáctého století a jeho dějovou linearitu. To však již činili modernisté první poloviny dvacátého století, k nimž se noví romanopisci ostatně hlásí jako ke svým vzorům. V praktické románové činnosti ruší autoři časovou následnost, zabývají se fotograficky přesným popisem „věcí“, pouštějí se do jazykových experimentů, z postav činí nejasná osobní zájmena bez historie nebo je nechávají bloudit v rozličných „labyrintech“. Experimentováním

s různými umělými literárními strukturami se zase od roku 1960 zabývají ve Francii členové skupiny Oulipo. „*Jiná než svévolně vytvořená literatura neexistuje*,“ prohlašuje jeden z „oulipovců“ Raymond Queneau a v dílech autorů této skupiny pozorujeme snahu o exaktní aplikaci různých svévolných pravidel při konstrukci textu, snahu o prozkoumání všech myslitelných možností, které tyto pokusy nabízejí. Připočteme-li k tomu vliv existencialismu, v té době stále ještě živý, neujde nám při četbě Cortázarova románu, že autor mezi všemi těmito podněty jaksi proplouvá. Využívá je a zároveň se od nich svým způsobem distancuje – není to však parodická distance, na niž jsme zvyklí například u postmoderních románů. Jde současně o monumentální pokus všechny tyto podněty sjednotit i přetvořit.

Text románu je formálně rozdělen do tří částí: pařížské (Odtamtud), argentinské (Odtud) a do části „*postradatelných kapitol*“ (Odjinud). Čteme-li tuto knihu lineárně, setkáváme se s roztržštěným, celkem jednoduchým příběhem Argentine Horacia Oliveiry, jeho milenky a společenství cizinců žijících v Paříži. Náhodně se střídá vyprávění v první a třetí osobě, mnohdy se zcela rozrušuje a znejasňuje čas vyprávěného, jindy se zase čas natahuje tak, až připomíná přesný záznam nesouvislých všedních banalit, komentářů, rozhovorů, bohorovného a mnohdy až adolescentního

intelektuálního žvanění i působivých metafor. Přecházíme-li do druhé, argentinské části, jež může (ale i nemusí) časově navazovat, setkáváme se prakticky se stejným obrazem, který je možné přirovnat k zrcadlovému odrazu pod jiným úhlem. Ústřední trojice blíženců (Oliveira, Bosorka, Gregorovius) se proměňuje v trojici Oliveira, Talita, Traveler. Tento přeskupený obraz se nakonec definitivně tříští v části poslední, jež je složena z „úvah o metodě“, nesouvislých komentářů, cizích textů i střípků rozhovorů a příběhů příslušejícím k příběhu prvních dvou částí. Jenže autor, který ve svém komentáři na počátku hrdě prohlašuje, že román se skládá z celé řady knih, sám dává čtenáři jiný návod k četbě. První kniha údajně končí po druhém díle. Plán četby druhé verze knihy je přesně rozvržen (začíná kapitolou 73), a postupujeme-li podle něho, vklíní se do původního sledu kapitol prvních dvou dílů (který se prakticky zachovává) kapitoly z části třetí, které daný obraz rozšiřují a opět přeskupují. „Celá řada knih“ pak není ničím jiným než četbou (četbami) náhodného sledu kapitol a tato četba by měla tvořit bohatý, kaleidoskopicky proměnlivý obraz. Můžeme rovněž použít titulní metafory, hry „nebe, peklo ráj“ – tedy „panáka“, při němž se rozličnými způsoby přeskakuje z políčka na políčko.

Proč všechny ty hříčky se čtenářem? Cortázarovi přece jen chybí exaktnost experimentátorů Oulipa, neboť v jejich

pokusech je náhoda většinou omezena na nejnižší míru. Je zjevné, že postava Horácia Oliveiry i text samotný se nesnaží řešit jiný problém než ten, který řešili velcí modernisté: jak v roztržitém a mnohonásobném světě dospět k jisté celistvosti. Oliveirův postoj je revoltou proti tomu, co on sám považuje pouze za zprostředkovaný život. Jeho touha směřuje k *přečtení světa*, k jiné realitě, jež by zahrнула *vnitřek i vnějšek* – tedy všechny možnosti skutečnosti. Je to ten bezbarvý, hluchý oheň, který se žene pařížskými ulicemi a jehož podstata se občas Oliveirovi zjeví formou až joyceovských epifanií.

Taková skutečnost však nemůže být systémem ani hierarchií a nedá se uchopit pomocí duálního chápání světa. Protikladnost řádu a zmatku – a vůbec pojem hranice jako takový – v něm ztrácejí jakýkoliv smysl. Otázka, kterou si Horácio Oliveira neustále klade, zní, jak se tohoto způsobu vnímání světa zbavit a je-li to vůbec možné. On sám ostatně často ironicky reflektuje svou potřebu najít *střed* a řád. Tuto nutnost v sobě skrývá i literární text a právě to literatuře brání přiblížit se skutečnému životu. Oliveira ve svých úvahách nad vztahem textu a reality zavrhuje *spisování* – tedy vymýšlení příběhů a bájí – a staví proti němu (opět v tradičně modernistickém duchu) skutečnou tvorbu, jež *přivádí svět na svět* a tím ho umožňuje *přečíst*. Jen tímto způsobem lze dospět k poznání a přijetí světa – dospět ke konečnému míru.

Řešení, jež se v *Nebe, peklo, ráj* nabízí, spočívá v Cortázarově pojetí hry – právě nejnesmyslnější, nejabсурdnější a nejbanálnější hry, do nichž Oliveira angažuje všechny možné věci, prostupují dějovou linií celého románu. Hra, jak píše Johan Huizinga ve své knize *Homo ludens*, je „vystoupením z obyčejného života“. Hru doprovází pocit „jiného bytí“, avšak zároveň ji spoutávají pevné hranice, stejně jako jsou ohraničené možnosti vnímání světa ze strany jednotlivce – a jako je ohraničená i materiální podoba konkrétního textu. Cortázarova tvorba, se inspiruje hrou jako kombinací systému pravidel a náhody. Pravidla však nakonec neurčuje autorův návod k použití, ale sám čtenář, který má svou vlastní cestou dospět od střípků žvástů a všedností k onomu „jinému bytí“ – v němž dosáhne tušení jisté celistvosti.

*Nebe, peklo, ráj* má být tím, co Umberto Eco nazývá otevřeným dílem, jež je jako otevřené záměrně programováno. Nejvýraznějším příkladem takového díla jsou pro Eca Joyceovy *Plačky nad Finneganem*. Při četbě Cortázarova románu tu a tam zřetelně spatříme „Joyceova ducha“, a proto není od věci učinit malé srovnání. Joyceův román – stejně jako *Nebe, peklo, ráj* – šokuje na první pohled svou komplikovaností a nečitelností. Díky svému ustrojení – jazykem, hrou s mýty, principem neustálých metamorfóz – však při hlubší a poučené četbě nabízí stále nové a nové trsy významů. *Plačky* jsou

hrou, jež dokáže být pro ideálního čtenáře-nespavce opravdovou „noční můrou“. O Cortázarově textu je v tomto smyslu možné pochybovat. I když občas, řečeno Kratochvilovými slovy, v románu ucítíme ono „*tiché i hlasité bubnování na brány smyslů*“, až příliš často z něj trčí koncept, jenž ve spojení s náhodnými všednostmi, vypjatou intelektuálštinou a pozérstvím celkem nudí – třebaže určitý hypnotický účinek textu rozhodně upřít nelze. Až příliš často se problémy, které řeší autor (vypravěč, postava), verbalizují a komentáře k tvorbě až příliš často připomínají ty, jež se objevují v esejích a dílech všech možných Cortázarových předchůdců.

Pokud má být *Nebe, peklo, ráj* skutečně tím, čím být chce, není možné ani žádoucí jej jednoznačně pochopit, a tak učinit, řečeno slovy Rolanda Barthesa, z „textu“ „dílo“. Je třeba opakovaně hrát hru, již román nabízí, což předpokládá nechat se do ní naprosto vtáhnout. Tato hra však není v dnešní době tak přitažlivá, jako byla pro „*hledače absolutna*“ (viz obálka knihy) v šedesátých letech. Není jisté, zda bude román *Nebe, peklo, ráj* v budoucnosti vnímán jako román klasický. V dnešní době se však jeví být pouze (a především) svědectvím o době svého vzniku.

*Petr Fantys*

Julio Cortázar, *Nebe, peklo, ráj*. Praha, Mladá fronta 2001. Přeložil Vladimír Medek.

## PELÁNOVY „MODRÉ KVĚTY“ EVROPSKÉ LITERATURY

Když vévoda d' Auge na začátku Queneauových *Modrých květů* vystoupí na věž svého hradu, aby se porozhlédl po historické situaci, spatří před sebou sice leccos, ale rozhodně ne to, co obvykle nazýváme dějinami, totiž nekonzistentní sérii velkých činů spáchaných významnými osobnostmi. Před vévodou se otevře pohled na pláň, na níž se bez ladu a skladu motá pár ošuntělých zjevů, jejichž podstata je zredukována na slovní hříčky: Římané zakreslují řeky, Gal pokouje gitanesku, Hunové připravují tatarské bifteky. Nepochybně se jedná o Queneauův vědomý výsměch hegelovské teleologické koncepci dějin a o připomenutí onoho prázdna, které se skrývá za velkými slovy, jimiž se takové dějiny vyprávějí.

Snad by bylo možno říci, že pohled na literaturu, který nám Pelánovy *Kapitoly z francouzské a italské literatury* nabízejí, vykazuje se zmíněným ironickým pohledem určité paralely. Nejde však o to tvrdit, že literaturu není třeba brát vážně; právě naopak, vážnost literatury vyvstává právě tam, kde se k takové ironii odhodláme. Dějiny literatury, které představují obdobu „velkých dějin“, existují, dějiny v podobě koherentní a přehledné kanonické posloupnosti, v níž za sebou, jedno po druhém, vyskakují významná díla. Jejich kontinuální návaznost a vzájemný

„vliv“ jako by do této nepřetržitosti historie již byly vždy předem vepsány. V dané situaci, kdy na sebe něco, co je v podstatě výrazně heterogenní a diskontinuitní (vzpomeňme na peripetie, jimiž procházela recepcce např. Nerval, Dossiho, Sveva či Gaddy), bere zdání homogenity a kontinuity, možná potřebujeme ironii více než cokoli jiného.

Kdo by tedy hledal ve svazku Pelánových textů nějaké zmapování literárního kánonu, byl by nutně zklamán. Spíše než o atlas popřípadě soubor časových a jiných lineárních posloupností se jedná o průzkum „literárního prostoru“, o výhledy z oné věže d' Augeova hradu. Nerval se tak ocitá v těsné blízkosti Reverdyho, Daumal na dohled od Viana, Genet takřka u Calvina.

V první části, věnované francouzské literatuře, vyniká podle našeho názoru zejména studie o Nervalovi (Gérard de Nerval, básník božské synchronie, s. 35–61) a texty věnované Queneauovi, zvláště doslov k českému vydání jeho *Modrých květů* (s. 107 až 123). Ostatně právě konfrontace Queneaua a Nervalova může v mnohém objasnit strategii Pelánova postupu: na jedné straně „prokletý básník“, v jehož pozdních textech se literatura a život překrývají a tvoří součást téhož pohybu, a na straně druhé člen skupiny Oulipo, usilující o důkladné



prozkoumávání formálních aspektů literárních postupů. Je pozoruhodné, že na splyvání literatury a života, v mnoha ohledech typické pro evropské avantgardy, se Pelán dívá poněkud s nedůvěrou. Tato pozice je zvláště dobře patrná v textu věnovaném sporu mezi Queneauem a surrealismem, tedy v podstatě mezi aristotelským pojetím umění jakožto znalosti pravidel tvorby a platonským paradigmatem literatury jakožto extáze (s. 127). V této souvislosti uvedme, že Pelánův nedůvěřivý pohled je s to záhy se změnit v ironický nadhled, v ironii mnohdy nepřilíží přivětivou: o zešilevším Nervalovi se dočteme, že „*tento truchlivý závěr života byl nicméně zároveň obdobím, kdy Nerval – jako by měla být potvrzena ta nejkřiklavější kliše bohémských legend – napsal svá nejlepší a nejvyváženější díla*“ (s. 53, podtrženo námi), o Bachelardovi, že zdolává životní překážky „*s robustností venkovana*“ (s. 101). Tato ironičnost snad poněkud selhává ve studii o básnících Vysoké hry: poezie Gilberta-Lecomta je přece jen možná něčím víc než pouze „*směsí hermetických metafor, antilyrických exhibicí v surrealistickém duchu* [sic!] *a občas působivé lyrické intuice*“ (s. 98) a Daumalova *Hora Analogie* nedělá pouze „*dojem zábavného pastiše na poeovsko-hoffmannovské motivy*“ (s. 99). V širším rámci Pelánových úvah se však tyto dílčí soudy jeví jako legitimní, jelikož se za nimi neskrývá nic jiného než zase jen

ona nedůvěra k avantgardnímu gestu, směřujícímu k platonské extázi...

„Ironickou vážnost“ historie sleduje Pelán i v literatuře italské, která možná ještě více než literatura francouzská vyrůstá z pevného literárního kánonu, jež se vytvořil již počátkem 16. století (k tomu srov. E. R. Curtius: *Evropská literatura a latinský středověk*, Praha 1998, s. 284–291) a teprve s romantismem se rozpadá v onen antikanonický „literární prostor“, jehož souřadnice se snaží Pelán definovat, vytyčit. Načrtnuty jsou již v úvodní studii italské části *Kapitol* (Germánský Sever a latinský Jih: německá kultura v italské literatuře 19. století, s. 173 až 191): romantismus jakožto individuální exprese snažící se o zpřetřhání veškerých pout s domácí literární tradicí se rodí v tenzi mezi německými vzory a italskými klasiky (kteří jako jediní jsou prý pravými dědici antických vzorů). A tato tenze trvá po celé 19. století: je-li první vlna romantismu jen polovičním úspěchem, neboť „*plody těchto snah nakonec nevzešly z germánského roubu, z milánského romantického prostředí se nezrodila uhrančivá lyrika citu a podvědoma; v manzoniovském románovém realismu se naopak dostalo nové formulace racionálnímu mimetickému principu*“ (s. 176), pak příslušníci milánské bohémy 60. a 70. let 19. století, onoho „třetího“ romantismu (tj. po romantismu manzoniovském a po romantismu Pratiho a Aleardiho; srov. Milánská bohéma a Carlo Dossi, s. 195), živilí

svého ducha především autory německými a francouzskými. Netrvalo však dlouho a individuální a individualistický lyrický hlas – Dossioho především – byl vystřídán hlasem „národního pěvce“ Carducciho, jakkoli ani on nezůstal k německému volání zcela hluchý. Po D'Annunziiovi jsou již Pirandello a Svevo prvními reprezentanty svébytného proudu italské literatury, která už není vědomou formou opozice vůči domácí tradici, ale stává se konečně tím, čím je pro Svevova *Zena Cosiniho*: „*Když se Zeno rozpomíná na svůj život, jednotlivé okamžiky před ním leží hotovy a prožity; Zena však neuspokojuje jejich výsledná podoba, jejich definitivnost, a proto se pohybuje nazpět spořádanou minulostí, aby odkryl její původní neuspřádanost, aby znovu zastihl život v tom okamžiku, kdy ještě neví, čím se stane.*“ (s. 188)

Tento požadavek nebo spíše tato cesta za smyslem literatury je také možná jediným – ale nadmíru dostatečným – pojátkem tří po sobě následujících studií. Giuseppe Ungaretti je básníkem, jehož „*důraz na sepětí života a díla má jisté dobré důvody*“: „*byl ‚příležitostným‘ básníkem v onom vysokém, goethovském smyslu slova*“, „*psal vždy z niterné potřeby*“ a „*v jeho poezii se často detailně zrcadlí čas a prostor jeho života*“. (Život básníka, s. 213) Ungarettiho poezie se tak stává – spolu s tvorbou Montaleho, Quasimoda a u nás třeba Holana (Ungarettimu i Montalemu je blízká svébytná

tematika *Terezky Planetové!*) – privilegovaným místem heideggerovského rozpomínání se na bytí. Totéž platí i o Albertu Saviniovi a hned první řádky doslovu k jeho *Tragédii dětství. Děťství Nivasia Dolcemara* (s. 223–239) tuto skutečnost zdůrazňují: „*Život Alberta Savinia je značně systematicky zaznamenán na stránkách jeho děl* (...)“ (s. 223) Se zmíněnými dvěma autory „sblíží“ Giuseppe Tomasiho di Lampedusa jisté pochybnosti, ne-li přímo odsudky, jež nad jejich díly vyslovila italská kritika: „*Tato nedůvěra byla založena již v kompromisním charakteru italského romantismu, hnutí, jež všude jinde – a zejména v nerománských zemích – naopak otevřelo antiklasickému disentu dveře dokořán.*“ (Alberto Savinio a Nivasio Dolcemare, s. 233–234; podtrženo námi) A je-li pro Lampedusova *Geparda* příznačná Pelánem připomenutá a námi podtržená „*ironická distance románu*“ (s. 244), pak snadno postřehneme, že takový ironický odstup literatury od literatury samé – či přímo výsměch? – je doveden do krajnosti ve vynikajícím románu Sebastiana Vassallioho *Zlato světa* (srov. Od samoty k vřavě světa, s. 330–338): „*Mluvil jsem o tom se svým nakladatelem. Setkali jsme se spolu náhodně na jedné z těch konferencí, které se teď pořádají po celé Itálii, aby se dala ‚sruženým literátům‘ příležitost předvést se veřejným předčítáním svých děl a ‚progresivním badatelům‘ vyžvanit se*

*dosyta na naprosto zbytečná témata jako Mýtus a industriální skutečnost či Kam kráčí poezie? (...) (Pokud vím, nemá nakladatel konference rád; ale z nějakého mně neznámého důvodu na tuhle konferenci, na níž jsme měli probrat otázku Literatura a literární přestupky, zřejmě musel.) (...) Přesunul jsem se vedle k nápojovému pultu. Strčil jsem si do kabátu láhev vermutu na počest tématu konference (...).“ (s. 17 a 20)*

*Kapitoly z francouzské a italské literatury* jsou právěže kapitolami: jak už jsme zmínili, nejedná se ani o syntetické dějiny, ale ani o prostý soubor textů jednoho autora. Snad o cosi na způsob výkladového slovníku (jehož jednotlivá hesla ostatně také čteme i v kontextu hesel ostatních). A co se žánru týče, celou polovinu z 32 textů (z let 1987–1998) tvoří *doslovy*; v případě ostatních textů se až na výjimky jedná o recenze, zvláště pro Literární noviny. Zatímco klasické recenze a články (např. Vysoká hra evropské avantgardy, s. 95–100; Marinettiho Ohnivý buben podruhé, s. 208–213; K české recepci Franceska Petrarky, s. 351–367) jsou přece jen tematicky podřízeny konkrétní příležitosti a díleč problematice díla, doslovy (jakkoli se také rodí z konkrétní příležitosti vydání) jsou svoji logikou výkladu psány jako žánr jednotlicí a scelující: život autora a jeho „dějinné“ ukotvení v konkrétní historické a umělecké době, celkový pohled na jeho dílo a komentář díla v nezbytném kontextu.

Tak bychom mohli *Kapitoly* přejmenovat na *Život a dílo francouzské a italské literatury*.

Avšak nejde nám zde o srovnání studií-doslovů a studií-recenzí: chceme pouze poukázat na to, že až soustředěním „porůznu“ publikovaných doslovů se nám Pelán nechává poznat jako nezaměnitelný autor a „uživatel“ tohoto žánru (povýšení doslovu na individuální žánr by v jeho případě zajisté stálo za samostatný článek). V mnoha případech se navíc jedná o doslovy „překladatele“, tedy někoho, kdo dotyčný text nahlíží snad ještě „pozorněji“ než sebezornější čtenář. Překladatelská perspektiva, jež se zvláštním způsobem staví „mezi“ hledisko čtenářské a autorské, představuje svěbytný výchozí bod, díky němuž je „doslovovatel“ do textu ponořen daleko více než čtenář, ale zároveň mu nechybí onen reflektující odstup, kterého je autor vzhledem ke svému autorství zbaven. Překladatel se tak ve vlastních doslovech stává svěbytným „autorem“. Mimochodem této překladatelské „mezi-pozice“ si je Pelán velice dobře vědom, o čemž svědčí pozoruhodný text Překlad jako transpozice kulturních forem (s. 454 až 477), který zjevně není pouze mapováním různých překladatelských přístupů v rámci české kultury, ale zároveň je implicitní úvahou o vlastním autorském postavení. Skutečnost, že v *Kapitolách* se vyskytují i studie o autorech, které Pelán nepřekládal, na tom nic nemění, neboť i v těchto

textech se objevují určité reflexe překladatelského údeľu, např. v textech o Genetovi (s. 151–157) nebo o Queneauových *Stylistických cvičeních* (s. 128–132).

Domníváme se, že třetí, závěrečná část knihy, věnovaná z velké části právě teoretickým problémům překladu, se nachází vůči předchozím částem ve zcela specifickém vztahu: ukazuje, že tyto části se neřídí logikou dějinné či myšlenkové posloupnosti, ale logikou překladatelova pohledu na „vybrané“ autory. Adekvátní otázkou by tak zůstávalo, zda i přes příležitostnou povahu textů nehovořit o „celku“ – tedy zda do pomyslné ucelenosti ten který z francouzských či italských autorů nechybí.

Své literární rozhledy „z věže d' Augeova hradu“ Pelán pomyslně uzavírá stručným ohlédnutím za Václavem Černým (napsaným při příležitosti vydání prvního svazku *Soustavného přehledu obecných dějin literatury naší vzdělanosti* v roce 1996). Toto připomenutí je však daleko víc než jen obligátní recenzi či objektivní charakteristikou Černého komparatistiky: je též autorovou metodologickou konfesí, a v tomto smyslu objasňuje mnohé z toho, o čem zde byla doposud řeč. Především skýtá odpověď na otázku, „*co vlastně od literatury chceme: zda pro nás bude nekonečnou hrou poetik, jak naznačuje strukturalismus, nebo reflexí a kritikou života, jak tomu starosvětsky rozuměli Šalda a Černý*“. (Univerzitní čtení Václava Černého o literárním

středověku, s. 480) Je-li již z této zkratkovité formulace zřejmé, co od literatury chce Pelán, pak snad také bude pochopitelná ona jeho nedůvěra vůči evropským avantgardám. Vesměs všechny avantgardy se tak či onak pokoušejí literaturu zrušit ve prospěch oné platonské extáze, popírající pravidla literární tvorby. Ve svém důsledku by se tak literatura stala jen jakýmsi „návodem“ pro dosažení takových estetických zážitků, které však sama zprostředkovat nemůže. Na druhou stranu je literatura, ač omezená formálním instrumentáři, zároveň neomezená svým tematickým arzenálem – pokud však zůstane „reflexí a kritikou života“.

Velký komparatistický odkaz rozvíjí Pelán i jiným směrem, snad více podřízeným „akademickým“ potřebám: Černého „*odvaha k velkorysé syntéze*“ (s. 478), jež dala vzniknout například jeho nesmírně vlivné knize o staročeské kurtoazní lyrice (*Staročeská milostná lyrika*, Praha 1948), zároveň vybízí k verifikacím ústředních tezí, na kterých takové syntézy stojí. Tak hlavní hypotéza Černého knihy, totiž předpoklad přímého románského (provensálského, jakož i italského) vlivu na zrod a formování české kurtoazní poezie, byla záhy zpochybněna, ne-li definitivně vyvrácena Pavlem Trostem a Janem Lehárem. Pelánovým nezanedbatelným příspěvkem k odmítnutí této teze, především pokud jde o přímý vliv italského stilnovismu a vliv Petrárkův, jsou studie K české

receptci Francesca Petrarkey (s. 351 až 366) a Neuberský sborník a Hynek z Poděbrad (s. 367–389).

Není-li však Pelánův antiklasický „Habilitationsschrift“ shledáván jako pozoruhodný a originální počin ani teď, pak nám nezbyde než závěrem opět připomenout Queneauovy *Modré květy*:

„*Pořád ta historie?*“ *zeptal se Stén.*

„*Deptá ve mně všechny jaré vzněty,*“  
*odtušil věvoda.*

„*Vzmužte se, pane! Vzmužte se!*  
*Vzhůru do sedla a vyražme se projet.*“

*Josef Fulka a Pavel Štichauer*

Jiří Pelán, Kapitoly z francouzské a italské literatury. Praha, Torst 2000.

## ONUFRIUS - ÚPORNĚ JINÉ PSANÍ JAROMÍRA ZEMINY

Ať už píše Jaromír Zemina esej či odborný článek, vzpomínkový text či medailon, ať už je jeho text určen pro Revolver Revue (respektive Kritickou Přílohu), Literární noviny či Ateliér, pro samostatnou publikaci či katalog výstavy, stále se úporně drží určitých témat a stylistických postupů.

Zemina píše způsobem, který sám obdivuje a oceňuje u mnoha jiných: nikoli být up-to-date, za každou cenu moderní či stravitelný, nýbrž dělat si to svoje, bez ohledu na kontext. Jeho vlastním krédem by tak mohlo být to, co před lety napsal o Alénu Divišovi: „*někdy, a od poloviny našeho století stále častěji, je zapotřebí největší odvahy k tomu nebýt nejmodernější [...]. Diviš byl jiný než většina těch, kteří být jiní chtěli, jeho odlišnost nevznikala z potřeby a z rozhodnutí, byl odlišný bytostně, byl prostě takový*“ (RR č. 17/1991). Zemina je v nejlepším slova smyslu konzervativní až starosvětský.

Starosvětský je i patos, pro Zeminovo psaní tolik charakteristický. Patos samozřejmý, nereflektovaný a neironizovaný, neskrývaný ani neomlouvaný; patos neustále prosazovaný. Ale, zvláštní věc, co by jinde a u jiných působilo přepjatě – nebo lépe: co jinde a u jiných působí přepjatě –, v Zeminových textech funguje. Snad právě kvůli oné úpornosti.

O své tvorbě Zemina v rozhovoru pro Revolver Revue (č. 18/1992) řekl: „*Otázka, co spojuje mou práci s vědou, mě nikdy moc nevzrušovala. Pokud jsem měl nějakou tíživost, tak ne abych byl vědcem, ale znalcem.*“ A v předmluvě ke své knize *Jiné texty* (Praha, Torst 2000) jako by navázal: „*A toho [znalectví] je schopen, tvrdím, jenom ten, kdo má sám umělecké vlohy.*“ Tyto výroky znějí takřka jako parafráze výroků o impresionistické kritice, která „*vycházejíc z uměleckého díla jakožto popudu, vypráví na jeho*

*okraji dobrodružství kritikova ducha, tj. dojmy, radosti, myšlenky, které v něm prožitkem díla vznikly* – a která tedy sama „zůstává částí umění, jíž je nastaveno jiné umění“ (Václav Černý).

Jaromír Zemina je impresionistickým kritikem *par excellence*. V popředí takového autorského typu je soustředěnost na sebe a vlastní prožívání: „*A pak jsem jednoho dne zjistil – bylo to v r. 1971 při psaní eseje o Ladislavu Zívrovi –, že mě láká psát nejen o umění, ale o životě vůbec, ba že psát o věcech mimouměleckých mě někdy těší ještě víc*“ – píše Zemina v úvodu k *Jiným textům*, souboru nejen básní a drobných próz, ale i „vzpomínek“ a vůbec textů týkajících se především oněch „věcí mimouměleckých“: zážitků z cest či z chalupy, nejrůznějších úvah, „lyrických“ dojmů a podobně.

Právě *Jiné texty* však zároveň ukazují, kde by mohly ležet meze takového psaní: když Zemina nepíše „především“ o umění a až „potom“ o sobě, když ztratí předmět svého psaní a věnuje pozornost oněm „mimouměleckým věcem“, když se impresionistický kritik chce stát *rovnou* básníkem, přechází občas jeho patos do roviny konvenční, banální, neúnosné. Skutečné básnické vidění světa Zeminovi schází, Zemina básníkem není. Jeho žánrem – a to žánrem výsostným – je především *esej*. Autorů, které by bylo lze s ním srovnávat, není u nás mnoho: ihned mě napadá Zdeněk Vašíček, Jiří Cieslar (byť jejich způsob

je naopak zkratkovitý, sevřený, úsečný), Alexandr Stich. Nebo překladatelé Martin Hlinský, Jiří Pelán, Patrik Ouředník.

Šedesátistránková esej *Onufrius (Tězkavé putování za jednou českou tradicí)*, kterou nedávno vydalo nakladatelství Triáda, může být vnímána jako *pars pro toto* Zeminovy tvorby: autor „svá“ témata a „své“ stylistické postupy předvádí v až krystalicky čisté podobě. Největší pozornost věnuje především svému tématu obsedantnímu: outsiderství. Jistě, Matyáš Bernard Braun, o němž kniha je především, žádným outsiderem není. Zemina si však z jeho díla nevybírám některou ze soch z Karlova mostu či ze slavného „panoptika“ v Kuksu, nepouští se do – pro mnohé jistě lákavých – úvah nad alegoriemi Neřestí či Ctností. Vybírá si polozapomenutou sochu téměř neznámého světce kouzelného jména – svatého Onufria. Termín *outsider* je zde – vzhledem k celku Braunova „kuksovského“ díla – více než příhodný: socha svatého Onufria je spolu se sochami Máří Magdalény, Garina a Jana Křtitele umístěna stranou, doslova *outside* Kuksu. Zemina ji však neváhá představit jako středobod oně „jedné české tradice“, jako dílo bezmála klíčové pro pochopení určitého typu tvorby. K Onufriovi pak coby artefaktu obdobného významu přidává ještě „Hlavy“, obrovité reliéfní obličej, vytesané mladým sochařem Václavem Levým do pískovcových skal

u Liběchova nějakých sto dvacet let po vzniku Braunova Onufria.

Braun a Levý jsou ústředními aktéry Zeminovy eseje. Od jejich děl autor vychází, ukazuje jejich působení na české umění a objevuje neobvyklá, nečekaná spojení, přičemž se neomezuje historickými ani slohovými souvislostmi – a to nikoli pro nějaký laciný efekt či právě pro neotřelost takového spojení; jeho komentář spojuje díla, která od sebe dělí staletí, naprosto přirozeně a věrohodně.

Kupříkladu „*primitivní Levého Hlavy se svou drsnou expresivitou spojují nejen s nestvůrnými hrubě tesanými chrličy na středověkých chrámech, nýbrž i s plastickými karikaturami členů francouzského parlamentu od Honorého Daumiera z r. 1832 [...], ale i s těmi výjevy, které roku 1940 Alén Diviš, duchovní spřízněncem Jeana Fautriera, Jeana Dubuffeta a Wolse, „kreslil‘ a ‚maloval‘ na zdi vězeňské cely, aby formou a technikou rovněž zrozenou z nejsyrovější životní suroviny a zcela adekvátní hrůznému tématu znázornil svět vězňů odsouzených k smrti“*. Sílu Braunovy sochy svatého Onufria, oné „*polidštěné skály*“, zase vidí autor působit třeba u Toyen, ale i u Šalouna, Štursy, Gutfreunda a mnoha jiných.

Zemina se neomezuje ani hranicemi výtvarného umění, stejně zasvěceně působí i jeho exkurzy do literatury: v *Onufriovi* se dočteme o možném vlivu Braunova díla na Karla Jaromíra Erbena, Rudolfa Medka, Jakuba Demla aj. Stranou nezůstane ani Zeminův

milovaný Mácha: v jeho díle sice autor žádné braunovské aluze nenachází, přesto však poukazuje na vnitřní spřízněnost obou umělců – i když, jak podotýká, „*k sochařství měl [Mácha] mnohem dále než k malířství. [...] I při kreslení a malování byl básníkem [...], výraz vpravdě básnický dovedl svému nadání dát jen prostřednictvím slov: jenom literatura je oním zázračným kotlem, kde se všechno, co Mácha byl a žil, proměňuje ve vyšší, nejvyšší hodnotu uměleckou.*“

Naposledy citovaná pasáž je ostatně typicky zeminovská, i co se stylu týče: ve snaze skloubit co největší množství informací buduje Zemina dlouhá, komplikovaná souvětí, která jsou však – při vši významové zatíženosti – vždy precizně vystavěna. Podobně jako jiná Zeminova díla i *Onufrius* je textem obtížným, textem na první pohled až nesrozumitelným, textem, který čtenáře nutí k pomalému, pozornému čtení – zcela v rytmu autorova „*těkávého putování*“ napříč prostorem a časem, „*těkávého putování*“, pro něž je charakteristická pečlivost a trpělivost při práci s materiálem; „*těkávého putování*“, pro něž je samozřejmostí i autorova mimořádná erudice. „*Břímě*“ (*onus*) této erudice dokáže navíc Jaromír Zemina nést (*ferre*) s nevšední elegancí. A neplatí to jen o *Onufriovi*.

*Petr Onufer*

Jaromír Zemina, *Onufrius* (Těkávé putování za jednou českou tradicí). Praha, Triáda 2001.

## GLOSÝ HISTORICKÉ V.

### HROBY, HROBKÝ A POHŘEBIŠŤĚ ČESKÝCH KNÍŽAT A KRÁLŮ

Kniha Mileny Bravermanové a Michala Lutovského se poněkud vymyká z encyklopedií vydávaných nakladatelstvím Libri. Namísto chronologického či abecedního způsobu autoři rozčlenili svoji práci podle věcných kritérií. Pokud se tedy čtenář bude chtít dozvědět něco o pohřbu, kosterních pozůstatcích a dnešním stavu dochování pohřebních rouch, insignií či sarkofágu českého krále a římského císaře Karla IV., bude si muset pročíst či prolistovat celou knihu, jež kupodivu postrádá byt jen orientační rejstřík! Přitom samotná „katalogová“ hesla, rozříděná do kategorií „klid mrtvých“, „kdo je kdo“, „tumby a sarkofágy“, „honosné tkaniny a královské insignie“, „móda mrtvých“ a „pompa funebris“, jsou zpracována velice kvalitně a detailně přihlížejí k nejnovějším archeologickým i historickým výzkumům.

V úvodní kapitole se autoři zabírají složitou genezí vzniku panovnické nekropole v Čechách. Původní, raně středověké pohřebiště v klášterní bazilice sv. Jiří totiž ve 12. století pravděpodobně z politických důvodů ztratilo svůj centrální význam a v souvislosti s fundacemi klášterů jednotlivých panovníků byla těla knížat

a králů, popřípadě i jejich manželék, pohřbívána do nově založených kostelů: na Vyšehradě, v Kladrubech či Doksanech, na Strahově, na Velehradě, posléze pak Na Františku a ve zbraslavském klášteře. Naopak téměř nic nevíme o místech pohřbů moravských údělníků, kteří nezískali pražský knížecí stolec, a stejně tomu je i v případě vedlejší větve Děpolticů. Pozoruhodnou a bohatě zdokumentovanou událostí, jež zapadala do dynastické a symbolické politiky Karla IV., bylo jím zamýšlené přenesení ostatků přemyslovských knížat a králů do svatovítské gotické katedrály roku 1373, přičemž nejvýznačnějším vladářům se dostalo i výsady kamenné tumby s figurálním vyobrazením, a to buď v rytířské zbroji, nebo naopak v dlouhém ornátu a s panovnickými insigniemi. Interpretaci Karlova plánu se ovšem autoři věnovali pouze okrajově a bohužel nepřihlédli ani k obdobným projevům dynastické a mocenské reprezentace v jiných částech Evropy. Naopak celkem podrobně pojednali o osudech rakví a sarkofágů ve svatovítské katedrále, jež se v 17. století nacházely v dosti žalostném stavu. Stejně tristní pohled na ně byl i při dostavbě a přestavbě katedrály ve 20. letech minulého století. Současná podoba, jež je dílem Kamila Roškota z 30. let, je sice



z hlediska uchování kosterních pozůstatků nepochybně uspokojivá, avšak dle mého soudu se do ní až příliš promítla doba, v níž byla královská hrobka upravena. Chlad a neosobní výraz, s nímž se setkává každý návštěvník sv. Víta, má daleko ke středověku, jehož punc na sobě kosti králů a královen nesou. Ale to je jistě otázka individuálního vkusu, neboť stejně děsivě na mě působí i barokní kapucínská krypta, v níže mnohostranně analyzovaná.

Královským tělům, nabalzamovaným a zbaveným vnitřností, rozhodně nebyl dopřán klid a „poslední odpočinek“. Ve starších obdobích s nimi bylo manipulováno v souvislosti s architektonickými úpravami, v časech moderních pak především kvůli antropologickým výzkumům. Pouze o některých z nich se nám však dochovaly pramenné doklady, jež svědčí o dvou skutečnostech: na jedné straně o dynastické účtě, kterou následníci přikládali kostem svých předků, často i velmi vzdálených, na straně druhé však i o dosti pragmatickém vztahu zadlužených králů k výzdobě hrobek: Jan Lucemburský dal do zástavy dvanáct soch na hrobě sv. Václava a jeho vnuk Zikmund Lucemburský patrně roztavil či jinak zničil zlaté, drahokamy osázené obložení dřevěné schránky se světcovými kostmi. Autoři se však kupodivu vůbec nezaobírali dodnes nevyřešenou otázkou autenticity svatováclavské lebky. Na základě antropologických výzkumů,

jejichž výsledky se rozcházejí s řečí písemných pramenů, zpochybnil její atribuci Emanuel Vlček. Archeologicky a z hlediska raně středověké zbožnosti mnohem zajímavější než schránka českého patrona je autenticky dochovaný hrob syna jeho vraha, tedy Boleslava II., i když jistota, zda máme co do činění s pozůstatky tohoto knížete, není stoprocentní. V rakvi, vydlabané do jasanu, totiž Ivan Borkovský našel v 50. letech zbytky skořápek a prasečích i drůbežích kostí, čímž nepřímo potvrdil přezívání předkřesťanských náboženských tradic v knížecím prostředí. Z hlediska materiální kultury se autoři v hrobu Boleslava II., obdobně jako v případě hrobů dalších, věnují především zbytkům textilií a kožených součástí oděvu. V této oblasti totiž výzkum díky novým technologickým možnostem značně pokročil a analýzy sebedrobnějších částíček šatů ukazují na to, že ve dvorském prostředí se pro funerální účely užívalo luxusních látek, často dovážených i ze značných vzdáleností. Při pročítání osudů těl zemřelých panovníků je rovněž zajímavé si položit otázku, do jaké míry synové ctili vůli svých otců a pohřbívali je na místech, kde si to přáli, popřípadě zda dodrželi způsob požadovaného pohřbení. Například Přemysl Otakar II., jehož vztah k otci nebyl bez napětí, vůli svého otce ctíl, a nechal ho pohřbít v řeholním hábitu v klášteře Na Františku, naopak Karel IV. se na testament svého otce příliš neohlížel a pohřeb zařídil po svém.

Obdobně postupoval i Václav III., jenž sice otce pochoval na Zbraslavi, avšak odepřel mu řeholní roucho cisterciáků a nechal ho odít do skvostného šatu – otázkou ovšem zůstává, zda si Petr Žitavský Václavovo přání být pohřben jako prostý mnich svého oblíbeného řádu hagiograficky poněkud nepřibarvil.

Jestliže tedy hrobům a jejich obsahu autoři věnují detailní pozornost, potom samotná problematika královských pohřbů u nich hraje pouze okrajovou úlohu a jejich líčení jsou založena výhradně na řeči pramenů či na nepříliš obsáhlé odborné literatuře. Především poslední kapitola nazvaná „pompa funebris“ pak téměř úplně postrádá jakoukoli interpretaci a namísto analýzy, jíž vynikají pasáže o pohřebních tkaninách a insigniích, se čtenář nedozví nic více, než co zapsali Petr Žitavský, autor *Starých letopisů českých*, Marek Bydžovský z Florentina či dopisovatelé Národních listů a Venkova. Celkově je pak na knize vidět, že autoři soustředí svůj badatelský zájem na středověké období (kapitoly věnované tomuto období kvalitativně jasně převyšují pasáže „habsburské“) a že největší důraz kladou na problémy spojené s funerální archeologií. Právě pro hlubší obeznámení se s těmito otázkami však jejich neencyklopedická „encyklopedie“ představuje skutečně zajímavý příspěvek.

M. Bravermanová, M. Lutovský, Hroby, hrobky a pohřebiště českých knížat a králů. Praha, Libri 2001.

## STŘEDOVĚKÁ ALCHEMIE

Od Zósima z Panopole k Paracelsovi uplynulo více než tisíc let. Právě takto dlouhé dějinné období se pokusil ve svém „*stručném úvodu do středověké alchymie*“ zachytit germanista Bernhard Dietrich Haage. Jeho kniha (ve velmi kvalitním překladu – překladatelka se skvěle vyrovnala s obtížnou odbornou terminologií) se pohybuje na pomezí antických i středověkých dějin vědy – především lékařství, chemie a fyziky – a filozofie, v některých aspektech dokonce i teologie. Zósimos stojí na začátku z toho důvodu, že ho tradice považovala za prvního alchymistu, jenž tuto „vědu“, která se nikdy nestala součástí středověké univerzitní výuky, nasměroval k hledání kamene mudrců a k výrobě zlata či stříbra z jiných, neušlechtilých kovů. Paracelsus pak podle Haageho naopak ono mystické období uzavírá, neboť klade základní důraz na empirické a induktivní metody a místo transmutací kovů se zaobírá výrobou léčiv na nemoci, jejichž příčiny jsou psychosomatické.

Středověká alchymie si vytvořila korpus svého vědění a postupů na základě antických přírodovědných tradic (Aristoteles, Platon, Galénos). Protože však až Zósimos zahalil své učení o očišťování, třibení a metanoie, jež uplatňoval především při metalurgii kovů, do mystického hávu plného utajení, je dnes velice obtížné určit, z jakých konkrétních podnětů vycházel a kterými náboženstvími, jež

v helénistickém světě přežívaly, se nechal inspirovat. Svým způsobem svébytný, do značné míry na Zósimovi nezávislý svět představuje alchymie arabská. Ani ta ale nebyla zcela originální, neboť čerpala především z překladů řeckých autorů. Právě ona receptce řecké tradice v arabském světě hrála pro západní Evropu, kde byla autentická řecká vzdělanost téměř zapomenuta, velice důležitou úlohu. Podle Haageho však arabská alchymie nepřinesla ve srovnání s antikou vyjma rozvinutí alegorického vyjadřování nic výrazně nového. Svým způsobem je pro ni charakteristická skutečnost, že alchymii provozovali učenci, kteří se proslavili především jako lékaři (Džábír, Rhazes či Avicena) a jejichž názory na konkrétní alchymistické postupy se výrazně lišily. Od 12. a 13. století zde pak existovali pouze komentátoři a kompilátoři, kteří pro západní alchymii již neměli téměř žádný význam. V této době totiž latinský svět nasával vědění z překladů „klasiků“ arabské učenosti. Znalosti alchymie, nazývané od 13. věku *ars nova*, se dostávají i do středověké dvorské literatury (Wolfram z Eschenbachu, Gottfried ze Štrasburku, *Román o Růži*). V učeneckém prostředí je pak nejdůležitější otázkou možnost transmutace, jež je vyvracena či naopak dokazována prostřednictvím logické argumentace. Svého vrcholu v podobě kompilace, jež preferuje experimentální přístup, dosahuje latinská alchymie v anonymním

korpusu latinského Gebera (možná jím byl františkán Pavel z Tarenta). Tento soubor obsahuje díla *Summa perfectionis magisterii, Liber de investigatione perfectionis a Theoretica et practica*. Geber byl silně ovlivněn Rhazesem, jehož díla recipovali ještě čeští lékaři 15. století, a zároveň empirikem Rogerem Baconem. Ve své korpuskulární teorii však vycházel především z Platona a připouštěl úplnou transmutaci neušlechtilých kovů, jež je možné „vyléčit“. Skutečnou „transmutaci“ prodělala alchymie v evropském prostředí až díky Paracelsovi, jenž se negativně vymezil vůči celé scholastické medicíně a metody známé experimentátorům s kovy a kameny přenesl do „lékařské ordinace“. Škoda jen, že Haage neměl při šíři svého záběru možnost věnovat se Paracelsovi a jeho vztahu k italské renesanční filozofii ve vši podrobnosti (ostatně to platí pro většinu jím nastíněných problémů). Totéž lze říci o velice rozsáhlém obrazovém doprovodu. Šest desítek vyobrazení by si totiž zasloužilo hlubší propojení s textem, neboť povětšinou pocházejí až z doby poparacelsiánské.

Bernhard Dietrich Haage, Středověká alchymie. Od Zósima k Paracelsovi. Praha, Vyšehrad 2001. Přeložila Radka Fialová.

## KDO SPOUTAL NAŠI KULTURU

Knih o 50. letech u nás vychází jako šafránu. A pokud se vůbec nějaká objeví, pak je povětšinou věnována politickým procesům a komunistické represí. Naopak sociální a kulturní dějiny stojí zcela na okraji badatelského zájmu, což je nepochybně způsobeno mnoha aspekty, v první řadě však nechutí vyrovnávat se s minulostí, neboť řada aktérů těchto smutných dějů ještě žije. Příští autoři knih o dějinách kultury 50. let minulého století mohou být i poněkud limitováni tím, že poslední dvě větší práce budí spíše rozpaky. Ke všemu novému totiž budeme napříště přistupovat s nedůvěrou, protože o nová zklamání již příliš nestojíme: Kosatíkův životopis Pavla Kohouta je sice čtivý, avšak jde pouze po povrchu témat a v neúnosné míře se v něm promítají autorovy pocity a dojmy, jež z jeho knihy činí dílo veskrze subjektivní; práce Alexeje Kusáka *Kultura a politika v Československu 1945–1956* (1998) je sice bohatě dokumentována, ale přemíra sáhodlouhých citací víceméně postrádá interpretaci, přičemž samotný název knihy je klamavý, neboť se až na výjimky zaobírá pouze literaturou a literární politikou. Obdobnému státu, tedy literární a propagandistické politice KSČ, je věnována i studie mladého opavského historika Jiřího Knapíka, jejíž ústřední postavou je dnes téměř zapomenutý Gustav Bareš. Knapík, jehož hlavním záměrem bylo načrtnout

„portrét stalinisty“ na přelomu 40. a 50. let, si vytyčil velice obtížný úkol. Doposud totiž nebyly napsány biografie nikoho z „velkých mužů“ února, Gottwalda, Kopeckého či Zápotockého, a stejně tak dnes prakticky neexistují relevantní práce, jež by analyzovaly představy „dvorních ideologů“ a snažily se provést anatomii režimu.

Snad právě z tohoto důvodu se Knapík pokusil zkonstruovat koncept dvou soupeřících center v řízení kulturní politiky: na čele jednoho z nich stál Gustav Bareš, zaštitěný osobou Rudolfa Slánského, druhé centrum měl naopak řídit ministr Václav Kopecký, obklopený „starými komunistickými kádry“ a napojený na Gottwalda. Na pozadí jejich soupeření se autor pokusil vystavět příběh se zápletkou v podobě procesu se Slánským. Jako dva styčné body, kolem nichž se měl střet dvou center točit, si vybral kauzu Seifert a situaci v československém filmu. Jak již bylo řečeno, dodnes neexistují studie, jež by takovouto interpretaci mohly korigovat. Proto se prozatím můžeme jen dohadovat, zdali Knapíkovo pojetí není pouze iluzivní a zda mu ho – možná mimoděk – nevnukli jím „vytěžení“ pamětníci. S jejich vzpomínkami totiž někdy pracuje po mém soudu dosti nekriticky a „bájná vyprávění starců“ bere až za příliš bernou minci – především to platí v případě Arnošta Kolmana. I přes toto omezení však jeho práce představuje nečekaně obohacení historické produkce o raných

pouňorových dějinách, přičemž její nespornou výhodou je překročení horizontu nečitelnosti a floskulí stalinského způsobu vyjadřování, jež z dobových dokumentů přímo číší. Tím Knapík jasně zastínil Alexeje Kusáka, jemuž se ani náznakem nepodařilo

učinit potřebný krok za komunistický metajazyk.

Jiří Knapík, Kdo spoutal naši kulturu. Portrét stalinisty Gustava Bareše. Přerov, Nakladatelství Šárka 2000.

*Martin Nodl*

## RICHARD WAGNER A ADOLF HITLER: PŘÍMÝ DUCHOVNÍ NÁSLEDNÍK, NEBO JEN VZDÁLENÝ PŘÍBUZNÝ?

Jen málokterý hudební skladatel vyvolával a vyvolává svým dílem tak dlouhodobé a vášnivé diskuse jako Richard Wagner. Vysvětlení není na první pohled složité. Sotva bychom totiž našli jiného autora, který svojí hudbou zasahoval podobně daleko za hranice umění či přesněji řečeno podobně systematicky usiloval o setření hranic mezi uměním a ostatními sférami života, v první řadě politikou. Takové vysvětlení nám ale řekne jen málo o tom, co je vzhledem k tomu, v jakých souvislostech se Wagnerovo dílo již za jeho života a ještě více po jeho smrti objevovalo, nejdůležitější. Jaké povahy totiž bylo toto „mimoumělecké“ působení Wagnerova monumentálního díla a jaké byly jeho důsledky? Lze oprávněně spatřovat souvislosti mezi obsahem Wagnerových hudebně-dramatických opusů, nacistickou ideologií a režimem na ní postaveným? Odpovědi na tyto otázky hledá kniha s neobvyklým názvem *...je hodně Hitlera ve Wagnerovi*. Jejím autorem je Jan

P. Kučera, který svými pracemi již dlouho propojuje dějiny kultury (především hudby, ale také literatury a divadla) a politiky, a je tak svým způsobem tématům, jako je právě Richard Wagner, předurčen.

Tomuto skladateli věnoval Jan P. Kučera již druhou knihu. Zatímco práce z roku 1995 (*Richard Wagner. Drama zrozené hudbou*) přinášela klasický Wagnerův životopis, soustředil se autor v této knize na detailnější rozbor skladatelova myšlení a především na proměnu Wagnera a jeho odkazu v instituci ztělesněnou slavnostními hrami v Bayreuthu. V poslední fázi knihy se pak zabývá vztahem tohoto institucionalizovaného umění okolo bayreuthského kruhu k nacistickému hnutí a přímo k Hitlerovi.

Určitý můstek mezi oběma wagnerovskými monografiemi tvoří první dvě kapitoly věnující se těm obdobím Wagnerova rušného života, v nichž se dostal do bezprostředního kontaktu s aktuální politikou. V letech

1848–1849 se podílel na přípravě revolučních akcí v Drážďanech. V šedesátých letech 19. století se stal chráněncem bavorského krále Ludvíka II. Mezi oběma muži vzniklo silné duchovní pouto vzájemného obdivu. Utvořili dočasné spojenectví, jež mělo přispět k naplnění cíle, který určoval veškerou Wagnerovu tvorbu. Jak tohoto cíle dosáhnout? Spojením umění a politiky, podřízením politiky vznešeným hodnotám a normám umění a naopak zapojením umění do politického zápasu a úsilí dosáhnout obnovy Německa a potažmo i celého lidstva. Je však nutno podotknout, že se nejednalo pouze o využití umění pro bezprostřední politické či kulturně-politické účely, jak to známe například z našeho národního obrození. Sjednocení Německa přirozeně takový politický záměr představovalo, jím se ale Wagnerovy sny rozhodně nevyčerpávaly. Tvořilo naopak nutný předpoklad pro rozvoj duchovní kultury a německého ducha.

Wagner se politikou zaobíral nejen ve zmíněných dvou epizodách, ale po celý svůj život. Politické události sledoval a hodnotil, politika tvořila nedílnou součást jeho spisů, neustále prolínala s jeho uměleckou tvorbou. Na jakém základě se ale toto spojení budovalo? Sloužil jako základ Wagnerovy duchovní stavby antisemitismus?

Za nezvratný důkaz Wagnerova antisemitismu bývá považován jeho spis *Das Judentum in der Musik*, jenž byl poprvé vydán v roce 1850. Do té

doby se ovšem Wagner neprojevoval nijak antisemitsky. Hlavními cíli jeho ostrých kritik bývaly církev a průmysl. Kučera se samozřejmě zamýšlí nad tím, co tento obrat způsobilo. Důvod spatřuje v těžké osobní krizi, do níž se Wagner v tomto období dostal. V takových podmínkách mohl snadno podlehnout dojmu, že za jeho neúspěchy stojí právě Židé, kteří jeho dílu a hodnotám, jež ztvárňuje, nepřejí. Nelze ale přehlédnout ani skutečnost (autor ji též připomíná), že Wagner se naprosto běžně pohyboval v prostředí výrazně poznamenaném negativním vztahem k Židům. Protižidovskou atmosféru tak do sebe takřka nasával od svého mládí a od svého vstupu do společenského a kulturního života. Wagnerova kritika soudobé společnosti, jež byla vedena ze socialisticko-konzervativních pozic, se soustřeďovala především na stále silnější působení kapitálu a na proměny umění a duchovní sféry, kde nalézal zhoubný sklon k plytkosti a povrchnosti. Původcem těchto tendencí byli ve Wagnerových očích Židé. Vždyť právě v jejich vlastnictví se ve značné míře koncentroval kapitál, který přispíval k degradaci přirozeného lidství, který všechno duchovní a vznešené redukoval na peníze a na materiální vztahy. Ještě naléhavější a znepokojivější byla podle Wagnera degenerace umění, které se přestávalo věnovat nejhlubším otázkám a tajemstvím lidského života, přestávalo obecnostvo vychovávat a kultivovat a začínalo je pouze bavit.

Tímto způsobem charakterizoval své umělecké konkurenty a vysvětloval své porážky. Všechny tyto neblahé tendence moderní doby byly podle Wagnera vlastní Židům, kteří se mu stávali symbolem ztělesňujícím její úpadek. Stále častěji se v hudebních kruzích (nejen u Wagnera) rozvíjely úvahy o negativním vlivu Židů na hudbu a hudební vkus a o „požidovštění“ umění (zejména hudby).

V roce 1869 vyšel spis *Das Judentum in der Musik* podruhé. Nové vydání obsahovalo řadu změn, které vyjadřovaly posun k radikálnějšímu antisemitismu. Wagner se zde klonil k tomu, aby problém silícího vlivu Židů na společnost, politiku a samozřejmě hlavně na umění byl vyřešen prostřednictvím jejich „násilného vyvržení“. Takový termín může přirozeně sloužit jako argument podporující tvrzení o Wagnerovi jakožto duchovním předchůdci a snad i otci nacismu. J. P. Kučera ale varuje před jednoznačnou a příliš přímočarou interpretací takových slov. Lze mu jistě dát za pravdu v tom, že od těchto (a množství jiných) antisemitských výroků z 19. století rozhodně nevedla přímá a nezvratná cesta k Osvětlení. Na druhé straně je ale nesporně nutné Kučerovo varování doplnit upozorněním, že tak úplně nevinné tyto projevy antisemitismu nebyly. Jestliže se totiž opakovaly po celá desetiletí a jejich autory nebyli jen podřadní pisálkové, ale i skuteční géniové, pak musely připravovat půdu budoucím

tragédiím, respektive jejich dodnes ne zcela pochopitelnému hladkému přijímání. Pak ovšem ani není možné Wagnera zcela vyvázat ze zodpovědnosti za hrůzy, k nimž jeho vyjádření vedla. To platí i navzdory tomu, že Wagnerův rasismus nebyl založen biologicky, ale spíše kulturně a že měl daleko k jakémukoliv fanatismu, tolik charakteristickému pro nacistické ideology typu Rosenberga.

Složitost Wagnerovy osobnosti a komplikovanost (nebo možná zmatenost) jeho myšlenek dokazují pozdní díla, v nichž formuloval tzv. regenerační teorii. Vycházela z utopického socialismu a spočívala v „novém náboženství“, jehož nositelem se mělo stát umění (resp. umělci) a k němuž se mělo přiklonit celé lidstvo. Z této vize ale nebyli Židé (ani nikdo jiný) vylučováni. Své naděje neupínal Wagner k žádným rasovým čistkám, ale k novému hrdinskému typu člověka vyznávajícímu náboženství humanity a usilujícímu o dosažení stavu čisté lidskosti. Šlo tedy o jakési náboženství bez boha a bez vidiny mimosvětské spásy. Kučera polemizuje s autory, kteří v posledních Wagnerových spisech nadále vidí pokračování (či dokonce dovršení) jeho antisemitismu, a tvrdí, že ideou, která určovala konec jeho života, nebyla nenávisť, ale smíření. Je ovšem otázkou, nakolik nepřítomnost explicitně antisemitských pasáží připouští učinit takový závěr a zda spíše neukazuje na Wagnerovo apriorní přesvědčení, že předpokladem tohoto

smíření bude vyřešení „židovské otázky“ prostředky, o nichž se zmíní v práci *Das Judentum in der Musik*. Jinými slovy, zda Wagner nepovažoval za samozřejmé, že v onom stavu čisté lidskosti pro Židy nemůže být místo.

Druhá část Kučerovy knihy je věnována Wagnerovu „životu po životě“, osudům divadla a hudebních slavností v Bayreuthu a lidem, kteří o skladatelův odkaz pečovali i po jeho smrti v roce 1883. Bayreuthské divadlo začal budovat ještě sám Wagner, který také řídil první slavnostní hry, jež se konaly v roce 1876. Jejich institucionalizace a ritualizace ale byly dílem Wagnerovy manželky Cosimy a ideologů tzv. bayreuthského kruhu. Jeho zakladatelem se stal Hans von Wolzogen, který se podílel i na vytvoření časopisu *Bayreuther Blätter*. Kučera sleduje ideologický a s tím související politický vývoj této skupiny až do konce druhé světové války. Po několik desetiletí představoval „Bayreuth“ významné centrum německého duchovního a kulturně-politického života. Podobně jako u samotného Wagnera bojuje Kučera i v případě této instituce, propagující a myšlenkově dotvářející Wagnerovo dílo, proti zjednodušeným představám, podle kterých se od počátku jednalo o zárodečnou buňku šovinismu a rasismu. Odlišuje dobu před první světovou válkou, kdy se „Bayreuth“ formoval jako uzavřená elitní skupina intelektuálů spojující tradiční konzervativismus s utopickým socialismem. Jejich přirozenou

myšlenkovou základnou sice bylo jak naprosté odmítání demokracie a liberalismu, které vedly k oslabování individua a společnosti, k přizpůsobování se těm nejslabším a k celkovému materiálnímu i morálnímu úpadku, tak i řada tradičních antisemitských klišé spojujících Židy se všemi negativními rysy moderní společnosti. Na druhé straně ale stála zřetelná nedůvěra vůči státu a konkrétním politickým úkolům. „Bayreuth“ před první světovou válkou nechtěl být spojován s německým státem a s žádnou politickou stranou či hnutím. Wagneriáni byli totiž zklamáni z toho, že velký mocenský vzestup nedávno sjednoceného Německa nebyl doprovázen odpovídajícím rozvojem kultury. Navíc se v pracích členů bayreuthského kruhu často objevují značné protiklady. Titiž autoři, kteří na jednom místě vysvětlují rozdíly mezi lidmi a jejich schopnostmi na základě biologických odlišností, zdůrazňují jinde výhradně odlišnosti duchovní, jež nemají s krví a rasou nic společného. Vzhledem k této nejednoznačnosti Kučera nepovažuje „Bayreuth“ za integrální součást „obecného“ antisemitismu v Německu před rokem 1914. Členové tohoto kruhu si skutečně dlouho uchovávali jistou výlučnost a věnovali se především pěstování a dalšímu rozvíjení Wagnerova kultu. Sama podstata jeho oper naprosto nepřipouštěla možnost inscenovat je s vyloučením politických zřetelů a zájmů. Primát uměleckých hledisek však zůstal zachován a hranice mezi



uměním a politikou nebyla překročena. Popřít však nelze ani to, že i „Bayreuth“ napomáhal k vytvoření antisemitské atmosféry vyvolávající dojem, že Německo je Židy vážně ohroženo a že se jejich vlivu musí bránit. Zázitek války a především porážky (tzv. Dolchstosslegende) vedly k mobilizaci „zdravých národních sil“ a pochopitelně posunuly také „Bayreuth“ směrem ke germánství a k plnění aktuálních politických úkolů. Kvalitativně zcela nový prvek ale znamenalo sblížení s novou postavou na jevišti německé politiky, s Adolfem Hitlerem, jehož význam na počátku dvacátých let strmě stoupal. Rozhodující podíl na této změně měla Winifred Wagnerová, manželka Wagnerova syna Siegfrieda. Ten trval na dosavadním přístupu, a ačkoliv i on byl Hitlerův osobní přítel, nechtěl být příliš svázán s jedním, byť silicím politickým hnutím. „Bayreuth“ pro něho nadále zůstával projektem uměleckým. Winifred, pocházející z Anglie, vstoupila do NSDAP, podporovala Hitlera při jeho pokusu o puč a horlivě pro něj s využitím svých kontaktů a svého jména získávala i finanční podporu. Její obdiv k Hitlerovi zahrnoval nejen známky duchovní spřízněnosti, ale pravděpodobně také i fyzické přitažlivosti. To samozřejmě neuniklo ani dobovým pozorovatelům, kteří po Siegfriedově smrti v roce 1930 dokonce spekulovali o jejich možném sňatku. Hitler si ale byl dobře vědom toho, že jakožto neženatý bude moci

lépe působit na ženskou část voličstva. Úzká vazba mezi ním a Winifred Wagnerovou ale nebyla přetřena. Angličanka, nesoucí slavné jméno (připomeňme jen, že jedním z nejvýznamnějších členů wagnerovského kruhu a současně i Wagnerovým zeťem byl další Angličan, Houston Stewart Chamberlain, autor proslulého díla *Základy 19. století*), po svém ovdovění „Bayreuth“ zcela ovládla. Jestliže z uměleckého hlediska byla tolerantní a přístupná moderním proudům, politicky Hitlerovi úplně propadla a učinila z bayreuthských slavnostních her součást režimní propagandy. Tím se dostáváme k další a vlastně nejdůležitější otázce, kterou se Kučera ve své knize zabývá, k podvojně otázce, kolik Hitlera je ve Wagnerovi a naopak kolik Wagnera je v Hitlerovi.

Z bayreuthského Wahnfriedu se od Hitlerova nástupu stala národní instituce. Jeho představitelům se to mohlo jevit jako konečné naplnění skladatelových snů. Jako by se konečně uskutečnily naděje na splnutí mocenského rozmachu a státu a duchovního vzestupu národa. Stát nešetřil hmotnou podporou a umožnil, aby se slavnostních her mohli zadarmo účastnit vojáci léčící se ze svých zranění. Hry tedy přestávaly být věci uzavřené skupiny intelektuálů, ale záležitostí celonárodní, prostředkem duchovní obrody německého národa. Tak tomu alespoň mělo být v očích jejich organizátorů. Jelikož ale tyto naděje spojili s režimem, který se

dopustil největších zločinů v historii lidstva, vrhli stín i na celý „Bayreuth“ a na Wagnera samotného. Získal tak pověst nacistického skladatele, jehož díla se v mnoha zemích ještě dlouho po válce nehrála.

Také na tomto místě Kučera zažité představy vyvrací. Poukazuje na statistiky, podle nichž se za Hitlerovy vlády Wagnerova hudba nehrála tak často jako před první světovou válkou. Nejde však o statistiky. Důležitější jsou jiné argumenty. Pro věk masových politických hnutí se stala typickou potřeba estetizace politiky, estetického ztvárnění politických představení. Měli-li Hitler a někteří jeho spolupracovníci (v počátcích například Dietrich Eckart, později pak třeba Josef Goebbels) na něco skutečně vytříbený talent a cit, potom to byla právě schopnost vhodně zvolit prostředky citového a divadelního působení na masy. Pro splnění této potřeby se hned z několika důvodů nabízely tóny Wagnerovy. Jednak je miloval sám Hitler, jednak se stávaly jakýmsi národním majetkem a konečně k tomuto uplatnění sváděly svým charakterem. O tom, nakolik by s tím, do jakých rukou se dostala adorace jeho díla, souhlasil sám Wagner, lze samozřejmě pochybovat. Na druhé straně je ale sotva možné odepřít takovému vývoji určitou vnitřní logiku. Vždyť Wagner své dílo psal s úmyslem obecnostvo politicky ovlivnit, přimět k přerodu a k mobilizaci duchovního potenciálu. Bylo tedy svým způsobem disponováno k interpretaci, která

odpovídala zájmům politického hnutí podobně snícího o zrození nového, fyzicky i duchovně silného Německa, které se zbaví všech svých nepřátel a dosáhne toho, k čemu je předurčeno.

Mají-li být Wagnerovo dílo a jeho odkaz považovány za součást nacistické ideologie, je třeba si položit otázku, jaký byl její obsah a podstata a zda se vůbec jednalo o srovnatelné fenomény, které by mohly stát vedle sebe a doplňovat se. Tím se ovšem dotýkáme otázky, o níž se v odborné literatuře již dlouho diskutuje a na níž, ačkoliv to může být překvapivé, neexistuje jednoznačná odpověď. Kučera se kloní k tomu pojetí, které v nacistické ideologii spatřuje pouhý soubor dutých frází a prázdných banalit, jejichž síla a přitažlivost nespočívaly v obsahu, ale ve formě, jejímž prostřednictvím se prezentovaly. Ponechejme nyní stranou, že tato koncepce je sotva schopna vysvětlit, proč si ona primitivní ideologie získala podporu drtivé většiny civilizovaného a vzdělaného národa. V této souvislosti nás více zajímá jeden z jejích důsledků. Za takových okolností se totiž musí jevit spojení Wagnerova genia s takovou nepřehlednou a vnitřně rozpornou změť nesmyslů jako absurdní. Tato obhajoba ale zapomíná na to, že nedílnou součástí širokého vlivu Wagnerova díla bylo také formální stránka a že jeho spisy většinou také nejsou zrovna vzorem jasného a propracovaného myšlení.

Vícekrát jsme se již dotkli hlavního charakteristického znaku Kučerovy

práce a zároveň její největší slabiny. Osciluje totiž mezi přístupem kulturního historika ovládajícího dějiny kultury v 19. století a dobře chápujícího jejich propojení s proměnami společnosti a politiky na straně jedné a mezi snahou obháje, který se snaží zprostit svého klienta všech obvinění, která za více než 100 let dopadla na jeho hlavu. Proto usilovně hledá polehčující okolnosti

a vyvrací tvrzení žalobců. Ačkoliv mu můžeme v této roli přiznat řadu úspěchů, přece jenom se obtížně zbavujeme dojmu, že postavy žalobců i advokátů patří do jiného žánru.

*Jan Dobeš*

Jan P. Kučera: ...je hodně Hitlera ve Wagnerovi. Kapitoly z estetické politiky. Praha, Institut pro středoevropskou kulturu a politiku 2001.

## AŽ TĚ ON RYTÍŘEM UČINÍ...

V minulém roce vydalo nakladatelství Argo v edici Každodenní život práci polského historika středověku Wojciecha Iwańczaka pojednávající – jak praví podtitul – o „rytířském ideálu v českém písemnictví 14. století“. Rytířská a šlechtická tematika se těší značné oblibě a zájmu nejen v západní Evropě. Od roku 1985, kdy vyšla dnes již „klasická“ Iwańczakova práce *Tropem rycerskiej przygody* poprvé, se setkávala se značným ohlasem i v tuzemských odborných kruzích. Český překlad její revidované a doplněné verze nyní usnadní práci jak historikům, tak bohemistům. Svou přitažlivost má však nepochybně i pro širší veřejnost, která se tak – všem nepřeloženým latinským a německým citacím navzdory – může s chutí pustit *Po stopách rytířských příběhů*.

Ačkoli název a podtitul opatrně a skromně odkazují do oblasti vyprávění *příběhů* a studia *ideálu*

v *písemnictví*, Iwańczakovým cílem není analýza středověké rytířské literatury české provenience jakožto literární fikce. Zvolený titul mnohem spíše odráží limity autorových ambicí odlišit možnou realitu od fikce a přiblížit se „historické skutečnosti“: roli rytířského ideálu jako společenského a kulturního fenoménu v Českém království 14. století. V centru autorovy pozornosti je tedy česká středověká společnost, především však její panovník a šlechtická elita jako nositelé rytířských ideálů. Již v první kapitole přesvědčí Iwańczak své čtenáře o tom, že jeho práce je pevně zakotvena v historiografii, která se týká vzniku a dějin české šlechty v raném a vrcholném středověku. Autor se mnohdy vrací až do 11. století, aby pátral po knížecí a královské družině, ze které se vyvinula šlechta a dvůr, jejichž prostřednictvím se rytířské

ideály šířily. Mapuje právní a majetkovou diferenciaci šlechty a vymezuje specifika prostředí, do něž spolu s německou kolonizací ve 13. století začaly pronikat cizorodé prvky: lenní institut, rytířské ideály a životní styl s nimi spojený. První doklady o rytířské kultuře zaznamenáváme v Čechách v polovině 13. století na dvoře Václava I. Lenní vztahy, které se pak v poněkud modifikované podobě staly běžnými za vlády Lucemburků, však dosavadní vztah mezi panovníkem a českou šlechtou nikdy nenahradily. Práva a povinnosti české šlechty totiž nevycházely z práva lenního, nýbrž zemského, které bylo podle ideologa stavovského státu Ondřeje z Dubé „*dávno nalezené, ještě od pohanství a nejvíce od Přemysla Oráče a ot těch pánův, kteříš jsou té chvíle byli*“ (1400). Svůj vliv na spolurozhodování o záležitostech země si šlechtická obec nechala potvrdit při nástupu Jana Lucemburského na trůn v takzvaném inauguračním diplomu. Zavádění lenního systému kladla tato elita v zásadě odpor, odmítala novou módu spojenou s cizími vlivy, ve kterých viděla ohrožení svého silného postavení. Jako protíváhu těmto vlivům stavěla skromné zvyky a kult starých písních bojových ctností předků.

Přítakání rytířství a jeho hodnotovému systému nebylo tedy v Českém království pouhým přejímáním a prázdnotu imitací západních podob tohoto fenoménu. Záviselo na jejich slučitelnosti s hodnotami stávajícími a na jejich

využitelnosti ke konkrétním cílům (sociální vzestup jedinců, pasování rytířů jako nástroj personální politiky panovníka apod.). Klíčovým pojmem tohoto procesu je podle Iwańczaka kreativita českého prostředí a jeho schopnost se měnit. Ideál rytířství nakonec neokouzloval obyvatele Českého království o nic méně než Západoevropany a to především – řečeno s E. Auerbachem – pro svoji absolutnost povznesenou nad nahodilosti a proto, že zakládal společenství vyvolených.

Iwańczakova práce z velké části využívá metod historické sémantiky. Na úctyhodně široké bázi bohemikálních pramenů sleduje a analyzuje významové proměny pojmů spjatých se šlechtickou vrstvou a rytířstvím. Jedná se především o slovo *rytieř*, jehož přijímání bylo od roku 1300 komplikováno všeobecným odporem k novinkám, takže se vžilo až na přelomu 14. a 15. století a to jako označení sociální vrstvy nižší šlechty. Tato skutečnost zároveň svědčí o tom, že to byla právě nižší šlechta, která se cítila být zvláště povolána k realizaci rytířských ideálů, jež jí umožňovaly vyrovnat se alespoň v tomto ohledu šlechtě vysoké, panstvu. Sémantická analýza umožňuje přiblížit se hodnotovému systému rytířstva a jeho ideálům, např. ušlechtilému vedení boje (výrazy jako *hrdina*, *rek*, *udatnost*, *statečnost*, *smělost*, *hanba*, *čest*), feudální věrnosti, dobrodružství apod. Rytířem se nikdo nerodí, je na něho pasován ten šlechtic, který splňuje

všechny nezbytné požadavky a podmínky. Své rytířské ctnosti může prokázat především účastí v bojích, na křížových výpravách (konkrétně do Pobaltí za Přemysla Otakara II. a Jana Lucemburského) nebo při turnajích; rytířství s sebou nese zároveň sakrální složku, která mu zaručuje morální kredit a která je spjatá s ochranou slabších, bojem proti bezpráví, misijní činností apod. Sémantika odkryla i zajímavý důsledek zvláštní duchovní atmosféry v předhusitských Čechách: slovo *dvorný* mělo negativní konotaci, s níž se v západoevropských jazycích ani v polštině nesetkáme. Kromě toho, že tento výraz evokoval dvůr, ušlechtilost, krásu, eleganci a výjimečnost, hodnotili ho představitelé reformního hnutí v Čechách v souvislosti s módními vlivy pronikajícími ze světských i církevních dvorů jako vlastnost pocházející z porušené a zkažené civilizace.

Představu o ideálním rytíři, která do Čech s rytířskou módou pronikala, lze nejlépe ukázat na obraze panovníka, jenž jako první rytíř, jako osobnost a vzor, modeloval pravidla chování, která byla posléze napodobována na dvorech šlechticů. Výchovy v rytířském duchu se dostalo především Janu Lucemburskému, jež řada literárních památek proslavila jako vzorového rytíře, který mj. vynikal důležitou vlastností, štědrostí. Tato přednost přestala být nepostradatelnou součástí panovníkovy charakteristiky a Janův syn i vnuk byli králi spojivými.

V bojových ctnostech se Karel IV. svému otci vyrovnal, jakkoli u něj pozorujeme rafinovanost i lstivost, která byla Janovu pojetí čestného rytířského boje vzdálena. Karla můžeme považovat za ideálního panovníka, v němž se spojuje antický protiklad *fortitudo et sapientia*. Byl to *imperator litteratus*, u něž si zároveň rytířské ideály zachovaly svůj lesk, i když jeho bojové vlastnosti později ustoupily do pozadí. V souladu s touto tendencí nebyl Václav IV. na rytířskou úlohu připraven a ve svém životě nikdy osobně nebojoval. O to náruživěji se věnoval lovu, který hraje v rytířské literatuře – především v podobě lovu a zabití velkého zvířete (jelena, medvěda apod.) – úlohu iniciační. Subtilní a uzavřená dvorská kultura Václavova dvora umožnila rozvoj ideálu rytíře-dvořana oproti dřívějšímu rytíři-bojovníkovi. Tento vývoj odráží celoevropské oslabování vojenské role rytíře při stále výraznějším uplatňování žoldnéřské armády.

V Českém království 14. století můžeme tedy vedle ideálu rytíře-bojovníka sledovat takřka paralelně ideál rytíře-dvořana, jenž vynikal novými prvky, které začaly postupně převažovat: dvorskou uhlazeností, vybraným chováním, galantností k ženám (tanec, lov, turnaje – ztrácející své praktické využití ve prospěch zábavního účelu – a šachy jako transpozice bitvy do čtyřiašedesáti polí šachovnice), vytvářením elitářských sdružení a dvorských řádů (svou náplní i účelem odlišných od původních

rytířských řádů, jež umocňovaly výlučné postavení aristokracie). Původní rytířská idea tak postupně přestávala být společenskou realitou a stala se etickým a zároveň i politickým argumentem hájícím šlechtickou exkluzivitu.

Ohledně překladu do češtiny (pomineme-li frapantní pravopisné chyby např. na s. 160, 161, 201, 203, 225 aj.) bych si dovolila upozornit na poněkud tragikomický omyl (s. 56): ke ztrátě zraku Jana Lucemburského nevedla nepodařená operace vojenská, nýbrž lékařská. Zarážející je teze, že čeští páni poněmčovali názvy českých rodů a hradů přidáváním koncovek -urg a -erg (s. 221), přičemž z následujících příkladů takových názvů zcela jasně plyne, že jejich základem je německé *Burg* (f.) nebo *Berg* (m.), tedy hrad nebo hora, na níž sídlo stálo. Podobně o Eustachovi Deschamps (narozeném

kol. 1340) lze jen stěží tvrdit, že ovlivňoval poezii a dvorský román v době Jana Lucemburského (zemřel 1346), jak tomu je na s. 224.

V našich podmínkách rytířství pochopitelně nedosáhlo vrcholu svého rozvoje a originality. Wojciech Iwańczak je však vzdálen tomu, aby měřil „vyspělost“ českého rytířství jeho srovnáváním s rytířstvím západoevropským. Na vyrovnaném hodnocení polského historika má jistě svůj podíl jeho odstup zahraničního badatele, který zároveň díky jazykové a kulturní spřízněnosti českého a polského etnika i díky své hluboké znalosti českého středověku nepostrádá k porozumění potřebnou blízkost.

*Jana Fantysová-Matějková*

Wojciech Iwańczak, Po stopách rytířských příběhů. Rytířský ideál v českém písemnictví 14. století. Praha, Argo 2001. Přeložil L. Brožek.

## VYTRHNI MNE OD NEPŘÁTEL MÝCH, BOŽE MŮJ

Edita Štěfíková se stala nepřehlédnutelnou postavou v historiografii české náboženské emigrace. Sama pochází z rodiny českokobratrského faráře, který mezi emigranty působil, a soudě podle údajů zde představované knihy, se do emigrantské rodiny i přidala. Zmiňuji tyto okolnosti proto, že v autorčině snaze podat obraz jedné z nepříliš slavných kapitol dějin českého národa, obraz sestávající z individuálních

osudů, vycítí každý čtenář osobní nasazení. Právě zaměření na jednotlivce mizejícího v dějinách činí z této práce cosi neobvyklého. Z knihy jasně vyplývá, kolik času musela autorka strávit při bádání, vyhledávání pramenů, jednání s dědici a držiteli různých dokumentů, korespondování s archivy a kolik cest po Česku, Polsku, Nizozemí, Německu a Švýcarsku musela podniknout, aby vznikla materiálově nadprůměrně vybavená

kronika vzniku českých osad ve Slezsku v 18. století. Že takovou práci nelze vykonat bez osobního zaujetí, vycítíme z místy velmi osobního vztahu historičky, která se sice snaží být co možná nejobjektivnější, nicméně vždy stojí na straně českých evangelíků, kteří byli utiskováni katolickou (posléze luteránskou) většinou a kteří se pro víru raději rozhodli pro jedno slovo cizího krále opustit svou vlast a hledat tu nejvyšší svobodu, svobodný vztah k Bohu, v nepřilíš přející cizině.

Začneme však popořádku. Ve 30. letech 18. století sílí odpor především východočeských tajných nekatolíků proti zesílené vlně rekatolizace, čehož využije pruský král Fridrich II. při svém vpádu do zemí Marie Terezie na sklonku roku 1740. Na základě informací od českých emigrantů v Prusku (o nich viz kniha E. Štěříkové *Běh života českých emigrantů v Berlíně v 18. století*, Praha 1999) a nepochybně i od svých agentů v habsburské monarchii se Fridrich II. rozhodl nabídnout českým nekatolíkům možnost usídlit se v nepřilíš lidnatém, právě dobytém Slezsku.

Pravděpodobným iniciátorem celé akce byl těšínský rodák, učitel a kazatel Jan Liberda (1700–1742), který měl už zásluhu o stěhování Čechů z Lužice do Berlína. Oporou mu byl luteránský inspektor Johann Friedrich Burg. Na konci roku 1741 odjel Liberda do východních Čech, obsazených pruskou armádou, aby agitoval pro emigraci.

Výsledkem jeho působení je první vlna

emigrantů, kteří se soustřeďují ve slezském Münsterbergu (dnes Ziębice). Během půl roku vzrostl jejich počet na téměř 2000 osob (celkem jich za Fridrichovy vlády bude na 12 000). Už od samého počátku jsou dějiny emigrace dějinami nesnáží, těžkostí a proher. Münsterberg je přeplněn, pruští luteránští úředníci jsou vůči náboženským praktikám českých „husitů“ podezíraví, organizátoři jsou unavení a zklamáni počtem emigrantů, jichž očekávali o řád více, emigrantům jsou činěna příkoří při opouštění země, na cestě za svobodou i v zemi jim zaslíbené, která ukazuje svoji macešskou tvář. Objevují se mezi nimi první roztržky, drolí se na menší skupiny, chudnou, umírají. Roku 1744 se mezi nimi objevuje reformovaný kandidát teologie, v Polsku narozený potomek drobné české šlechty Václav Blanický (1720–1774), který Čechům věnuje veškerou energii svého mládí. Je emigranty zvolen za kazatele, podniká v jejich prospěch cesty a sbírky v Holandsku a ve Švýcarsku a především dokáže roku 1749 zorganizovat první větší samostatnou kolonii nazvanou Husinec na bývalém poplužním dvoře u města Střelína (dnes Gešiniec u Strzelina). Ještě se mu podaří založit o tři roky později Friedrichův Hradec (dnes Grodziec), ale poté zcela vyčerpán tlaky pruských úředníků, konkurentů i některých nepřejících emigrantů odchází do Královce (dnes Kaliningrad), kde se stává kazatelem tamních reformovaných Poláků a Litevců.

Kromě Münsterbergu, v němž se ustavuje český luterský sbor, Husince a Friedrichova Hradce je podrobně popsán také vznik Friedrichova Tábora (dnes Tabor Wielki) a v rámci celé knihy nejsou pominuta ani další sídla či kolonizační skupiny českých emigrantů (Chechlov, Goschütz, Domaslavice, Reinersdorf, Pruschlitz, Pitschen, Constadt, Jacobsdorf, Malý Tabor, Čermín, Nové Poděbrady). Osudy českých kolonizátorů pruského Slezska autorka symbolicky končí počátkem 19. století, kdy táborští organizují koupi statku Zelova ve Velkopolsku, čímž začíná další kapitola a další stěhování Čechů po střední a východní Evropě.

Mnoho osudů, mnoho kazatelů, úředníků, učitelů i řemeslníků, sedláků a chalupníků na okamžik vystupuje z dokumentů shromážděných Editou Štěříkovou. Právě díky tomu její kniha nepostrádá silné momenty takřka beletristického rázu. Ústřední drama vzrůstá kolem osoby Václava Blanického, jednoznačně hlavního hrdiny celé knihy, z jehož vzpomínek a listů autorka často cituje. Blanického protihráčem či temným stínem se stává pro dějiny české literatury známý Polák Jan Teofil Elsner (1717–1782), vychovaný v Lešně, který se na doporučení Blanického stává českým kazatelem v Berlíně a cítí se zde být hlavním zástupcem českých nekatolíků. Elsner několikrát zneužije finanční prostředky, které měly původně sloužit emigrantům ve Slezsku, například na vydání některých

dnes známých modlitebních knih. Král Fridrich II. je zase vykreslen jako osvícený monarcha s celkem pozitivními rysy, který však není schopen se postarat o dotažení svých plánů, v našem případě se to týká kolonizace Slezska českými náboženskými uprchlíky. Dramatické momenty se odehrávají také na pruských úřadech; českým emigrantům a Blanickému nakloněný reformovaný kazatel Jacob Loos má oponenta v ortodoxním luteránovi J. F. Burgovi. Tímto výčtem chci naznačit určitou problematičnost práce Edity Štěříkové. Jako čtenář historické prózy mám pro podobný přístup pochopení, přesto je zcela zřejmé, že na zúčastněné lze pohlížet i z hlediska jiné konfese, jiného národního cítění a rázem se z Blanického stane příliš ambiciózní a sebestředný mladík, anebo z úředníků pořádkumilovní pragmatici, kteří se snaží pro královské slovo dané Čechům vykonat, co je třeba, ale kterým v jejich záslužné činnosti brání hašteřiví a nábožensky problematičtí Češi. Výhrady lze mít i k historickým interpretacím prusko-bavorského pokusu o dělení Čech. Sám spíš cítím sympatie k loajalitě obyvatel Kladska vůči císařovně a chápu, že v jejich očích byli čeští nekatolíci spojenci nepřátelského krále.

*Pozvání do Slezska* má ovšem ještě další zajímavé prvky. Například česko-polské vztahy v rámci slezského prostoru, v němž se polští nekatolíci díky jazykové příbuznosti často stávají kazateli či protektory českých



emigrantů (Elsner, Figulus, Kaluski) a v němž stále ještě hraje důležitou roli Lešno jako středisko jednoty bratrské, případně slezský Wartenberg (dnes Syców) jako středisko polských reformovaných bohoslužeb. Anebo portréty jednotlivých emigrantů, pokud se o nich v dokumentech dochovaly zmínky (s. 285–525). Výhodou je i bohatý ilustrační a dokumentární materiál, jímž Štěříková vybavuje každou svoji knihu. Hodny pozornosti jsou rovněž dogmatické a praktické rozdíly mezi emigranty a okolím i mezi emigranty navzájem, kromě jiného jde o celkem úspěšnou agitaci obnovené jednoty, tzv. herrnhutských bratří mezi emigranty, především však o stálé spory s luterány o lámání chleba (Češi byli kvůli tomu chápáni jako kalvinisté). Svoji váhu má také drobná zmínka o tom, že německá kolonie Mehltheuer, která vznikla mezi českými koloniemi Husincem a Novými Poděbrady, se postupně počestila a na konci 19. století se v ní mluvilo jen česky (s. 207). Zde také narazíme na hranici autorčinných možností. Přehled české emigrace a kolonizace je prostě úctyhodný, avšak chybí zde možné a jisté i zajímavé srovnání s friderikánskou kolonizací Slezska polskými a německými osadníky, případně kontakty a mísení těchto různorodých vlivů. Kniha by si také zasloužila pečlivější korektury, pro ověřování reálií v dnešní situaci, kdy Slezsko získal polský stát, chybí lokalizace některých vsí a měst (pevnost a městečko Silberberg je

dnešní Srebrna Góra, Grüssau je Krzeszów nebo v české literatuře Křešov, Szczytna se nepíše Szczythna Grottkau; není jasné, kde bychom dnes hledali např. Lichtenberg, Freienwalde, Mogwitz, Ulmendorf, Seifersdorf, Reichenbach, Mehltheuer).

Po 250 letech můžeme snad už bez negativního zatížení dokumentovat emigraci z náboženských důvodů a hovořit o ní. Ve slezském Husinci, kladském Storuzném nebo velkopolském Zelově dožívají a asimilují se zbytky české emigrace, a tak balvan sporných a rozjitřených míst novodobé historie přesunuje své těžiště především do období návratu českých náboženských emigrantů zpět do Česka; jedná se tedy o pohled na důsledky geopolitického uspořádání po druhé světové válce. Štěříková už na toto téma jednu knihu vydala (*Země otců*, Praha 1995). Ucelený obraz emigrace se snažila podat v katalogu k výstavě o emigraci ve Slezsku (*Z nouze o spasení*, Praha 1992), nicméně jde o téma velmi ožehavé a trpké, které si vyžádá dalších pokračování. Ani v něm se Štěříková zřejmě nevyhne svému pesimistickému tvrzení, které tvoří vedlejší, leč důležitou linii jejího vyprávění: životním údělem jednotlivce, který se dá do služeb společnosti, je vyčerpání, vyhasnutí a rezignace.

#### Jan Linka

E. Štěříková, *Pozvání do Slezska. Vznik prvních českých emigrantských kolonií v 18. století v pruském Slezsku*. Praha, Kalich 2001.

## PSYCHIATRICKÉ BÁCHORKY

Postavení psychiatrie mezi ostatními lékařskými obory je dnes stále ještě výjimečné, totiž nedocenené. Mezi lékaři ne-psychiatry převážně platí za obor podřadný, ba krajně podezřelý; o vztahu široké veřejnosti k němu snad nejlépe vypovídá množství nelichotivých vtipů, jež na jeho účet kolují. Z tohoto hlediska by jakýkoli nový ediční „počin“ mohl sehrát úlohu bezmála konstitutivní.

Nakladatelství Paseka vydalo v loňském roce knihu Jaroslava Vacka s mnohoslibným názvem *Velké psychiatrické případy*. Kniha by ráda byla „lícením lopotného úsilí psychiatrů minulosti o vysvětlení příčin a okolností duševního vykojení“ (s. 7) a ráda by se pokusila „laickému čtenáři přiblížit svízelnost psychiatrické diagnostiky jak v minulých dobách, tak i v naší současnosti“ (s. 7). Zároveň by chtěla objasnit „mnohé z minulosti psychiatrie“ (s. 7). Přitom si ale nelze nepovšimnout, že se pět ze šesti případů odehrává v úzkém rozmezí jednoho půlstoletí, přibližně mezi lety 1880–1930, a v německy mluvících zemích. To by samo o sobě snad ještě bylo pochopitelné, teprve počátkem dvacátého století se psychiatrie začala konstituovat jako regulérní lékařský obor a němečtí psychiatři při tom sehráli zásadní roli; zcela nepochopitelné pak ale je zařazení závěrečného případu, ve kterém se

autor věnuje v podstatě soudobé psychiatrii – americké. Čtenář se nemůže zbavit dojmu, že tato kapitola do knihy nepatří, že je tam jaksi „navíc“.

Podobně zarazí i fakt, že tři ze šesti případů autor věnuje problematice psychotherapeutických systémů: dva Freudově psychoanalýze (sic), jeden Binswangerově daseinanalýze. Ponecháme-li stranou fakt, že ostatní systémy autor prakticky opomíjí, musíme si i tak položit otázku, zda Vacek psychoterapii nevěnuje přece jen přílišnou pozornost. Vždyť zatímco dostupné literatury

o psychotherapeutických směrech a metodách má dnešní čtenář poměrně dostatek (za všechny viz vycházející spisy Freudovy či Jungovy), totéž nelze říci o základní literatuře psychiatrické. A o psychiatrii, soudě alespoň dle názvu knihy, šlo Vackovi především.

O kritériích, jež z šesti různých případů vytvořila knihu, autor nic určitého neříká. Snad jen to, že všech šest případů je svým způsobem „slavných“ a „velikých“ (s. 8). Tři z nich by dnes zřejmě plnily stránky bulvárního tisku: případ Ludvíka II. bavorského (pravděpodobného vraha), případ učitele Ernsta Wagnera (několikanásobného vraha) a případ Johna Hickleyho mladšího (Reaganova atentátníka); sláva ostatních nepřekročila „rámeček odborného

*písemnictví*“ (s. 8): Wolfsmann a prezident Schreber byli případy Freudovy, Ellena Westová případ Binswangerův. Vacek píše, že velikost všech šesti „*spočívá v jejich spornosti a doposud neukončeném úsilí psychiatrů nalézt pro ně vysvětlení včetně adekvátního diagnostického zhodnocení*“ (s. 8) a že jde o případy, „*jež zůstávají hádankou do naší současnosti*“ (s. 8). Ale už jen případ Elleny Westové je z dnešního hlediska, alespoň diagnosticky, neproblematický.

Kritéria výběru jsou tedy vymezena velmi široce až „*neuchopitelně*“ (ani sám autor se jich příliš nedrží) – a čtenáři nezbyvá než se smířit s tím, že případy byly, jednoduše řečeno, sebrány náhodně.

Dojem „*eintopfu*“ v nás vyvolá i samotná četba. Nudně dlouhé kapitoly, jejichž struktura připomíná spíše přípravný poznámkový aparát než hotový text, sáhodlouhé historické exkurzy, mnohdy zcela irelevantní pro probíraný případ (např. genealogické „*běsnění*“ na s. 99–109 nebo dějiny americké psychiatrie v kostce na s. 430–448), neustálé odbíhání od tématu („*Kdopak má víc volného času než takový kantor? Všem bylo známo, že Wagner nesenáší krev. Nedokázal zabít ani kuře. Vulgarity od něj nikdo neslyšel...*“ – s. 141), nekonečné výčty jmen, únavné „*ilustrativní*“ citace z chorobopisů a deníků (v kapitole o E. Westové se nelze zbavit dojmu, že „*ilustraci*“ se naopak stávají Vackovy vsuvky typu „*Binswanger se ptá*“, „*Binswanger píše*“, „*Pokračujeme*

*Binswangerovými slovy*“, „*Binswangerův text pokračuje*“ – s. 398–403) a v neposlední řadě těžkopádný jazyk – to vše činí z četby především utrpení.

Pročíst se knihou vyžaduje výkon vskutku nadlidský. Čtenář váhá, nedostal-li se mu do rukou špatný postmoderní příběh. „*Na Velký pátek 25. března 1864 bloudil mnichovskými ulicemi tehdy jedenapadesátiletý nejgermánštější [sic] skladatel Richard Wagner (... ) a nejspíš si valně nepovšiml ani jeho [Ludvíka II. bavorského] podobizny ve výkladech některých obchodů.*“ (s. 15) „*Také večer 3. září 1913 lákal svou přívětivostí k posezení venku. Wagnerova rodina trávil zbytek dne na zahradě. Čtyři děti si hrály mezi jabloněmi na schovávanou a paní Anna Wagnerová se starala o osvěžující nápoje.*“ (s. 114) „*Spáchal-li sodomii opravdu, pak se jí dopustil ve večerních hodinách při návratu z hostince, a to v podnapilém stavu.*“ (s. 134) Až se nechce věřit, že u toho Vacek chyběl.

Za pozoruhodný možno označit způsob, jakým autor nakládá s fakty. Co vše považuje za nezbytné čtenáři sdělit. Vytváření analogií a podobností vede ke kuriózním a z hlediska výkladu vskutku „*podstatným*“ závěrům. Například se dozvíme, že pistole, se kterými Wagner vraždil v Mühlhausen, byly stejného typu jako ta, se kterou „*se v roce 1898 prostrřel v Súdánu Winston Churchill z obklíčení*“ (s. 144) Analogie spolu

s autorovými komentáři (mnohdy posměšného rázu: „*Scéna třikrát za sebou. Jakže? Třikrát koitus za sebou? Divné, že? (Moje poznámka: To snad musel být otec v submánii.*“ – s. 242) a nesčetnými odbočkami – to vše spíše než k objektivnosti směřuje k objemnosti knihy.

Ale je také možné, že četné analogie měly odlehčit „náročný“ text. Například mezi Fridrichem II. Velikým a Ludvíkem II. shledává Vacek následující podobnosti: oba byli nadaní, oba se učili francouzsky, oba se v mládí museli zajímat o vojenské záležitosti, třebaže je neměli rádi, oba se zajímali o literaturu, hudbu, filozofii, umění, oba měli nevalný zájem o ženy, děti neměli ani jeden. Vida, jak jsou si hned podobní! Zbývalo by už jen dodat, že oba byli druzí svého jména...

Ne všechny analogie jsou však úsměvné. Za otřesnou a eticky nepřipustnou považují analogii mezi několikanásobným vrahem Ernstem Wagnerem a „několikamilionovým vrahem“ Adolfem Hitlerem. „*Odhlédneme-li od jeho duševní choroby,*“ píše Vacek, „*nemůžeme nevidět, že Wagner byl produktem své doby. Analogie mezi osamocněným masovým vrahem Wagnerem, vraždícím ve svém ‚amoku‘ jedné zářijové noci 1913, a vrahem miliónů lidí Adolfem Hitlerem, stojícím v čele ‚třetí říše‘ nelze nevidět.*“ (s. 113) Přece nelze odhlížet od duševní choroby, nelze přirovnat duševně nemocného, který vraždil pod vlivem své nemoci, k Adolfu Hitlerovi, u něhož dosud

nikdo neprokázal být jen náznak psychiatrického onemocnění a který byl připraven s rozumovým kalkulem vyvraždit celé národy! Nejen že Vacek klade nepřipustné rovnítko mezi „nemocného“ a „diktátora“, ale zároveň přiřizuje ničím nepodložený strach veřejnosti z „bláznů“, jinými slovy: vzbuzuje dojem, že každý duševně chorý je potenciálním vrahem (či státníkem?).

Již tak obtížnou četbu podstatně ztěžují i nedůslednosti v psychiatrické terminologii. Např. v kapitole nazvané Z dějin „paranoie“ (s. 70–73) se Vacek pokouší čtenáři přiblížit historické proměny obsahu tohoto termínu. Píše, že primární paranoiu definoval v roce 1883 Emanuel Mendel jako „*funkční psychózu, charakterisovanou primárním výskytem bludných představ, (...), někdy bez smyslových preludů, jindy s nimi*“ (s. 72), že Emil Kraepelin definoval roku 1896 paranoiu jako „*endogenní psychózu jenom s bludnými představami a bez dalších poruch psychiky*“ (s. 72) a že v roce 1931 prohlásil psychiatr Kurt Kolle termín „paranoia“ za málo užitečný, protože zjistil, že u většiny pacientů, u kterých Kraepelin stanovil diagnózu paranoie, se „*později rozvinuly příznaky tzv. paranoidní schizofrenie*“ (s. 72). Závěrem Vacek přiznává, že „*dnes paranoia z názvosloví psychiatrů prakticky vymizela*“ (s. 73).

V následujícím textu však termínů „paranoia“, „paraidní“ používá, a natolik ledabyle, že čtenář neví, má-li Vacek zrovna na mysli paranoiu

„Mendelovu“, „Kraepelinovu“ či „úplně někoho jiného“ (s. 99, 175, 185, 275, 394 ad.).

Na druhou stranu mnohé termíny zůstanou nevysvětleny. Nerozumím tomu, proč v textu určeném „*laickému čtenáři*“ nejsou objasněny užitě termíny jako „těžká deprese“, „melancholie“ či „psychotická deprese“ (s. 280), proč termíny jako „katatonie“ či „hebefrenie“ (s. 72) jsou vysvětleny až o mnoho desítek stran později (s. 327, s. 420), proč se po výkladu, že termín psychóza je nevhodný (s. 74), hned na následující straně píše, že se tento termín z „*dobrých důvodů udržel*“ (s. 75) – a aniž by autor tyto důvody nějak rozvedl, sám termínu i nadále a v hojně míře užívá. Není přece vrcholem odbornosti a erudice „být nesrozumitelný“, ale naopak podat své znalosti, svou odbornost, srozumitelným (tj. i ne-psychiatrovi následování možným, tj. myšlenkově sledovatelným) způsobem. Nepodezírám zde autora – psychiatra a uznávaného soudního znalce v oboru psychiatrie –, že by chtěl čtenářům něco „zamlčet“ popřípadě „zatajit“: vytýkám mu nedůslednost, jež do výkladu vkládá zmatek.

O terminologické nedůslednosti však nemůže být řeč například v případě exkurzu do genetické problematiky schizofrenie (s. 97–98). Autor zcela nepochopitelným způsobem míchá v jediný nesourodý celek několik teorií dědičnosti. Hovoří o „schizofrenních genech“, vzápětí o „schizofrenním genu“, přitom není vůbec jasné, myslí-li tím něco jiného či nikoliv. Navíc opomíjí některé pro pochopení problému zásadní skutečnosti, například se zmiňuje pouze o Mendelovském modelu přenosu genetické informace, ostatní modely přehlíží (s. 97).

Je až s podivem, že natolik prestižní nakladatelství, kterým Paseka bezesporu je, si s knihou nedalo více práce. Radikální redakční zásahy by z knihy zajisté učinily to, co snad autor zamýšlel, a co u nás rozhodně chybí: vzrušující čtení o vzrušujících otázkách psychiatrie. Takto si na „velké psychiatrické případy“ ještě budeme muset počkat.

*Alan Kott*

Jaroslav Vacek, Velké psychiatrické případy. Praha, Paseka 2001.