ERIK GILK, JIŘÍ HRABAL (EDS.)

VĚČNOST NENÍ DĚRAVÁ KAPSA, ABY SE Z NÍ NĚCO ZTRATILO

SOUBOR STUDIÍ VĚNOVANÝCH LADISLAVU KLÍMOVI

Příloha e-1 revue Aluze

Mimořádná příloha revue Aluze vychází s finanční podporou Ministerstva kultury a Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci a je součástí projektu Podpora excelence odborných a pedagogických publikačních výstupů pracovníků Filozofické fakulty Univerzity Palackého.

FOR TEXTS © THE AUTHORS
2010 © ALUZE
ISSN 1803-3784

Obsah

Josef Zumr	**Emanuel Chalupný – objevitel a mecenáš Ladislava Klímy**	3
Martin Machovec	**Ohlasy literárního a filozofického díla Ladislava Klímy v životě a tvorbě českých undergroundových autorů**	8
Helena Pavlincová	**Ladislav Klíma a Karel Vorovka**	14
Sergio Corduas	**Asi marné pátrání po možném vztahu Klíma – Hrabal**	20
Olga Švecová	**Svět jako horor, svět jako groteska…**	24
Michal Kříž	**Tvorba jako mystifikace**	29
Vladimír Novotný	**Ladislav Klíma – literární kritik?**	35
Roman Kouřil	***Putování slepého hada za pravdou*. Pokus o filozofickou interpretaci**	40
Kamila Woźniak	**Tělo trpící – tělo píšící. Melancholie a transcendence**	44
Ladislav Soldán	**Miloš Dvořák o Otokaru Březinovi a Ladislavu Klímovi**	48
Richard Změlík	**Podoba a význam krajinného toposu v Klímově *Slavné Nemesis.* Subverzivní romantik Ladislav Klíma.**	54
Petr Pořízka, František Schäfer	***Svět jako vědomí a nic* Ladislava Klímy v olomouckém korpusu české esejistiky přelomu 19. a 20. století**	60

Emanuel Chalupný – objevitel a mecenáš Ladislava Klímy

Josef Zumr

Koncem roku 1904 vydal šestadvacetiletý soukromník Ladislav Klíma v komisi knihtiskaře Emanuela Stivína vlastním nákladem knihu *Svět jako vědomí a nic*. Kniha vyšla bez uvedení jména autora, jen se strohým označením: „Napsal L."

Vydání prošlo bez povšimnutí, ačkoli Klíma propagaci nijak nepodcenil. Na jeho přání tiskárna rozeslala 850 výtisků knihkupcům a různým kulturním střediskům po českých zemích, 30 exemplářů dostaly redakce časopisů a kromě toho byly další výtisky určeny „asi 8 proslulým a asi 8 neproslulým jednotlivcům".[1] Nepomohly ani „dosti nápadné pásky do výkladních skříní", ani nápadně prázdná obálka s kuriózně znějícím titulem.[2] Jedním z osmi proslulých jednotlivců, kteří dostali výtisk *Světa jako vědomí a nic*, byl básník Otokar Březina. Ten byl z nich zřejmě jediný, kdo se do knihy začetl a koho také její obsah zaujal. Když jej ještě před koncem téhož roku navštívil v Jaroměřicích mladý právník a sociolog Emanuel Chalupný, upozornil ho na tuto knihu a vyslovil se o ní s uznáním.

Podle svědectví Chalupného „Březina se rozhovořil o české filosofii, a to nepříznivě, a prohlašoval, že nejodvážnější výtvor myšlenkový z ní je anonymní kniha, kterou měl právě na stole".[3] Mimo jiné ho zvláště upoutala „‚skvělá' klasifikace duševních stavů tvořícího umělce".[4] Chalupný si knihu ihned opatřil a v tiskárně zjistil i jméno a adresu autora. Spis si přečetl a požádal autora o schůzku, aby s ním pohovořil o některých otázkách, které si potřeboval objasnit. Z prvního kontaktu v roce 1905 se postupně vyvinulo přátelství, které přerušila až Klímova smrt v roce 1928.

Chalupný napsal na *Svět jako vědomí a nic* poměrně rozsáhlou recenzi, kterou zaslal redakci *České mysli*, jediného našeho filozofického časopisu. Jeho hlavní redaktor František Krejčí recenzi v zaslané podobě odmítl, vyslovil pochybnosti o hodnotě Klímovy knihy[5] a požádal recenzenta o stručnější variantu svého posudku. Chalupný tento požadavek splnil a Krejčí přepracovanou recenzi v *České mysli* otiskl (VII, 1906, s. 143–144). Recenzent v ní připomíná inspiraci Schopenhauerem a Nietzschem, charakterizuje Klímovu knihu jako výraz absolutního subjektivismu a konstatuje, že autor pokládá svět za fikci, že dovádí své úvahy až k naprosté skepsi popírající skutečnou existenci světa, totiž že svět je „vědomí a nic", že jde o teoretický i praktický nihilismus, neboť „všecky jevy navzájem se ruší a paralysují v nic, všecko je lhostejno". Dále recenzent připouští, že jak u Humea, tak u Klímy vyvrací tuto skepsi praxe. Chválí Klímu, že „jeví velikou pozorovací schopnost", že „jeho myšlenky jsou nejen formulovány, nýbrž i prožity a bezohledně vyjádřeny". Připomíná Klímův kult síly, který vede ke kvantitativnímu hodnocení všech jevů, mimo jiné k popření evoluční myšlenky o člověku jako vrcholu tvorstva. Kritérium síly staví naopak na

nejvyšší stupeň kočkovité šelmy jako koncentrát síly a charakteru. Těmto šelmám se mohou silou vyrovnat jen nejvyšší lidé – nadčlověk není vývojovým ideálem budoucnosti, bylo ho již mnohokrát dosaženo. Odtud pramení Klímův aristokratismus a kult géniů, který je aplikován i na národy: malý národ složený ze silných jedinců může překonat národy početné. Jako polemika s Krejčího výtkou z citovaného dopisu zní Chalupného konstatování, že Klíma „píše v aforismech, pokládaje předmět filosofie za alogický a umělé vnášení logiky do něho (systém) za absurdní z důvodů noetických". Krejčí to nenechal bez povšimnutí a k této větě přičinil poznámku pod čarou: „Psáti filosofii v aforismech jest, nepodal-li auktor systematických spisů jiných, v nichž by se these své byl pokusil odůvodniti, vždy vadou a důkazem, že spisovatel zůstal na povrchu, nedomysliv svých myšlenek." Na závěr své recenze, kde připomíná určité shody Klímových myšlenek s prací pozapomenutého filozofa Oldřicha Kramáře *Hypothese der Seele*, uvádí recenzent posuzovaný spis do širšího domácího kontextu: „V české literatuře jest nejúplnějším výrazem názorův aristokratického směru, zastoupeného hlavně Moderní Revuí."

Krejčím odmítnutou obsáhlejší recenzi na *Svět jako vědomí a nic* Chalupný uveřejnil ještě téhož roku v kulturním týdeníku *Přehled*, který v té době sám redigoval (viz *Přehled*, 1906, s. 657–659, 674–675). Tato recenze není povšechnou charakteristikou knihy a jejího obsahu jako recenze v *České mysli*. Snaží se o to, co Klíma svým aforistickým způsobem vyjadřování vlastně odmítal a co Krejčí považoval za hlavní nedostatek spisu, totiž představit knihu jako výraz určité promyšlené a vnitřně konzistentní koncepce, jejíž důsledky vedou k logickým, byť někdy absurdním a paradoxním poznatkům. To se Chalupnému podařilo, a usnadnil tím čtenáři orientaci v Klímově mnohovrstevném díle. Začíná konstatováním: „V české literatuře filosofické tato kniha je zjevem pozoruhodným. Nehledě ani k její vlastní hodnotě, významu jí dodává okolnost, že je prvním všeobecným dílem, zbudovaným na stanovisku naprostého subjektivismu."[6] Následuje výčet osmi konsekvencí vyplývajících ze základní Klímovy teze, že „svět je pouze vědomí subjektu". Je to především ontologická jednota světa založená na identitě myšlení a bytí a z toho plynoucího důsledku, že není rozdílu mezi pravdou a lží. Druhým důsledkem je marné úsilí vědy zkoumat „objektivní" skutečnost, neboť si taková věda není vědoma ideální podstaty všeho. Třetí důsledek je, že všechny organismy jsou vědomé, nejen mozek nebo smysly. Proto se vědomí nemůže přetvořit v nevědomí a je nesmrtelné. Čtvrtý důsledek absolutní identity všeho učí, že neexistují kvalitativní rozdíly, nýbrž jen rozdíly v kvantech, že není dobré a špatné, ale jen malé a velké, nízké a vysoké – základ Klímova aristokratismu. Pátý důsledek věty, že svět je vědomím subjektu, povyšuje já do funkce demiurga, já se stává bohem. Egoismus nebo přesněji egodeismus je základem kultu génia a povýšeného postoje vůči společnosti. Šestý důsledek stírá rozdíl teorie a praxe: kdo pochopí Beethovena nebo jiného génia, je již účasten na jeho velikosti. Velikost je synonymem aktivity, což stejně platí pro tělo i pro ducha. Sedmý důsledek učí, že i kvantitativní měřítko platí jen v mezích subjektu, že tedy početní převaha slabých subjektů nepřemůže vysoký subjekt. Malý, vysoce vyspělý národ může ovládnout početnější, ale slabý. Konečně osmý důsledek subjektivismu směřuje k nihilismu. Svět jako fikce je vlastně neskutečný, nic v tomto světě není pevné, vše se může změnit ve svůj opak, nad vším vládne negace.

Chalupného jako sociologa zvláště zaujaly Klímovy názory na společenské dění a jim ve své recenzi věnoval značné místo. Týká se to zejména historické úlohy národů, obdivu ke starověkým Sparťanům a Římanům, středověkým Čechům i soudobým jihoafrickým Búrům statečně bojujícím proti mnohonásobné anglické přesile. Tam všude se demonstrovala koncentrovaná síla početně slabých, ale duchem silných. Ve světě vládne násilí a v něm může obstát jen národ opravdu vysoký. Podle Klímy „dějiny se opakují ve stále novém zakuklení: co bylo jednou možno, bude v podstatě možno vždy".[7] Chalupný vidí v těchto Klímových názorech zajímavý protějšek k Masarykově filozofii malého národa.

Chalupného interpretace Klímových názorů je velmi výstižná a přesně zachycuje hlavní rysy počáteční etapy filozofova myšlení. Zajímavé jsou ovšem také Chalupného hodnotící soudy. Připouští, že Klímovo opovržení lidstvem zabíhá do karikatury. Má na mysli hlavně jeho polemiku se starou teorií o člověku stvořeném k obrazu božímu a Klímovo preferování kočkovitých šelem. Je to satira na lidstvo a svět vůbec. Avšak „i zde za maskou výsměchu cítíte srdce, trpící špatností světa, a přes pesimistické výhledy teorie […] plné úsilné horlivosti o zdokonalení lidstva […]. Je to i v karikujících místech kniha seriozního ducha, daleka koketnosti a neupřímnosti."[8] Chalupný zde na rozdíl od některých pozdějších

interpretů neomylně rozpoznal hluboký humanistický smysl Klímovy koncepce. Lepšího vykladače svého díla si Klíma ani nemohl přát.

Třetí a nejobsáhlejší recenzi Klímovy prvotiny otiskl Chalupný ve své knize *Studie o Otokaru Březinovi a jiných zjevech českého umění a filosofie* z roku 1912.[9] Z recenze uveřejněné v *Přehledu* převzal Chalupný do střední části tohoto textu jen výklad oněch osmi důsledků vyplývajících z Klímovy teze, že svět je pouze vědomí subjektu. V první části své úvahy si Chalupný všímá Klímova filozofického východiska, rozebírá jeho pojetí vědomí, pojetí člověka, společnosti a morálky, hodnotí důslednost jeho myšlení, které neuhýbá ani před paradoxními nebo absurdními závěry, a srovnává jeho pozici s některými současnými českými mysliteli, jako je František Krejčí, T. G. Masaryk nebo Oldřich Kramář, kteří všichni docházejí v základních otázkách ke kompromisním řešením. Klímovi je třeba přiznat odvahu k důslednému radikalismu a již to je v českém myšlení něco pozoruhodného. „‚Svět jako vědomí a nic' je tedy skutečně prvým českým systémem subjektivismu [podtrhl E. Ch.] a vlastně filosofického radikalismu vůbec, a již tím kniha ta má zajištěno provždy postavení historické."[10] V závěrečné části se Chalupný vrací ke vztahu Klímy k jiným myslitelům a vymezuje i svůj poměr k němu. Konstatuje jeho blízkost k Nietzschovi, vidí mezi nimi shodu v aristokratismu, subjektivismu a v morálce síly, ale Klíma nesdílí Nietzschův optimismus, pokud jde o člověka, život je pro Klímu sisyfovským úsilím, a vůbec, konstatuje Chalupný, Klíma „je silnější v koncepci celkové a v mnohém ohledu stojí výše".[11] Chalupný se vrací ke srovnání Klímy s Oldřichem Kramářem a přibírá do tohoto vztahu i Otokara Březinu. Přes všechny někdy i příkré rozdíly „filosoficky jsou si všichni tito tři autoři blízcí a liší se od Masarykovy školy realistické sklonem k spiritualismu a vůbec k metafysice".[12] Chalupný sám s Klímovými základními tezemi nesouhlasí. Metafyzický radikalismus vede ve svých důsledcích k stále větším absurdnostem. Proto je ve vztahu k materialismu a idealismu pro řešení kompromisní. Avšak, pokud jde o Klímovu knihu, Chalupný svůj rozbor uzavírá slovy: „Filosofický radikalism, ačkoli nepodává uspokojení konečného, má velikou nenahraditelnou hodnotu výchovnou […]. Radikalism zkypřuje a zúrodňuje půdu filosofie. A to je filosofický význam této knihy: zkypření a zúrodnění půdy […]. Pocítíte, že v ní není pouhá ‚filosofie' knihová, nýbrž tep krve a skutečný život."[13]

Zásluhou Chalupného tak vstoupilo Klímovo jméno do kulturního povědomí české společnosti, byť zpočátku co do kvantity v omezené míře, ale zato s oceněním, na němž dodnes nemusíme téměř nic změnit. Chalupný měl ovšem velké pochopení i pro takříkajíc lidskou stránku Klímovy osobnosti. Klíma nebyl člověk vybavený pro běžný praktický život. Myšlenka pro něj znamenala více než starost o kus chleba. Když spotřeboval všechny prostředky z dědictví po rodičích a ocitl se na mizině, Chalupný mu prostřednictvím svých přátel obstaral provizorní zaměstnání strojníka u parní lokomobily. To ovšem hned ztroskotalo pro Klímovu nepraktičnost. Chalupný to pochopil a stal se jedním z organizátorů kroužku přátel, kteří pravidelně přispívali určitými finančními částkami Klímovi na obživu. Později, ačkoli sám žil víc než skromně, financoval vydání druhé Klímovy knihy *Traktáty a diktáty.* Kromě toho pomáhal i jako právník. Zastupoval Klímu ve sporech o vypořádání dědictví a byl jeho obhájcem, když došlo ke sporu s Národním divadlem o inscenaci Klímovy a Dvořákovy hry *Matěj poctivý.* Po Klímově smrti se angažoval ve vydávání jeho pozůstalosti, i když v tom z jeho iniciativy převzal velký kus práce spolehlivý přítel Jaroslav Kabeš.

Chalupný sledoval Klímovo literární dílo i v dalších letech. Napsal recenze na *Traktáty a diktáty* (*České slovo*, 8. 4. 1922), na *Vteřinu a věčnost* (německy v *Prager Presse*, 4. 6. 1927; na její druhé vydání v *Sociologické revui*, 1947, s. 328), komentoval Klímovu filozofickou zpověď (*Nová Svoboda* 2, 1925, s. 411), napsal nekrolog „Za filosofem – básníkem" (*Literární rozhledy* 3, 1928, s. 267–269) a vyjadřoval se ke Klímovu dílu i v korespondenci. Svědectví o tom, že na Chalupného Klímovo dílo hluboce zapůsobilo a že jeho recenze na Klímovu první knihu nebyla jenom epizodou, podávají odkazy na *Svět jako vědomí a nic* v devíti svazcích *Sociologie*, jeho největšího životního díla. V každém z těchto svazků, které se zabývají nejrůznějšími obecnými i specifickými stránkami společenského dění, najdeme alespoň jednu citaci z Klímy. A vedle toho je Klíma jedním z nejčastěji citovaných autorů v jiné významné Chalupného knize, v *Národní filosofii československé* (Praha 1932). Ta by se samozřejmě bez Klímy nemohla obejít, neboť pojednává o tématu, k němuž i Klíma měl co říci.

Vztah Klímy a Chalupného je vzácným případem toho, jak dva velcí duchové mohou vzájemně existovat v úctě i nesouhlasu.

Summary

Josef Zumr: Emanuel Chalupný – The Discoverer and Sponsor of Ladislav Klíma

Emanuel Chalupný, the Czech sociologist, lawyer and literary historian, became, in 1906, the first and only reviewer of Ladislav Klíma's book *Svět jako vědomí a nic (The Wolrld as Consciousness and Nothing)*. Chalupný actually wrote three reviews of the book during that year, highlighting its originality and meaning for the contemporary Czech thought. Chalupný's evaluation of the work has in many ways retained its validity until the present day. At the same time, Chalupný personally met with the author of the book and started a lifelong friendship with him. He helped Klíma, who was hopeless in practical matters, to earn what was necessary for his survival, and also funded the publishing of certain Klíma's other writings, and defended him in legal disputes. Although he did not agree with Klíma's basic position of subjective idealism, he found in his work much to inspire him, and to apply in his own writings, especially in the multi-volumed *Sociologie*. The relationship between these two figures is an example of a deep friendship "in respect and disagreement".

Poznámky:

1 *Duchovní přátelství. Vzájemná korespondence Ladislava Klímy s Emanuelem Chalupným a Otokarem Březinou*. Uspořádal, úvodem a poznámkami opatřil Jaroslav Kabeš. Jan Pohořelý, Praha 1940, s. 18.
2 Později Klíma sebekriticky uznal: „Místo tohoto názvu měl jsem si tam dát vymalovat nahou ženštinu, ležící a nohy roztahující..., – hej! To by byla reklama! To by byl asi vzdělaný i nevzdělaný ksindl knížku kupoval, těše se blahou nadějí, že najde podobných obrázků uvnitř více!" Tamtéž.
3 Emanuel Chalupný, *Dopisy a výroky Otokara Březiny,* František Borový, Praha 1931, s. 176.
4 Tamtéž. Není bez zajímavosti připomenout celou tuto pasáž, která vyjadřuje i širší Klímovo estetické stanovisko: „Umělecké stavy možno dělit podle *intensity* jejich a podle *obsahu,* druhu jejich. – Druhů těchto jest ohromné množství. *Krásno* jest jedním z nižších. Generalisovat krásno stotožňováním ho s ‚uměleckým' vůbec, – výkřiky: ‚to je krásné!' jsou téměř vždy jen bezvýznamnou frasí –, jest infamní; vidět však v krásnu podstatu umění jest stupidní: mnohé umělecké stavy jsou téměř opakem krásy: – *nejvyšší* duševní stavy jsou něčím nedefinovatelným a nenaznačitelným, ba i nepředstavitelným, – ani bližší upomínka na ně nezbude...! – Co do intensity existují hlavně čtyři stupně: 1. *Emoční:* umělecké stavy s převládajícím afektem, – nadšení, sebevědomí, radosti, smutku, touhy, krásy, hrůzy etc. –, a poměrně mlhavou ideou. Př.: obyčejný povrchní dojem jednoduché melodie, i ‚dramatické' ‚hudby': dojem *pouze* suggestivní malby; dojem citové lyriky, – chceme-li akceptovat obvyklé ineptní rozdělení ‚poesie'. 2. *Ideový:* affekt kondensoval se zde v *ideu* značné jasnosti, provázenou nejvíce silným pocitem *radosti.* Př.: bližší, těsnější, ‚aesthetičtější' ‚požitek' z vyšší, ku př. složité melodieusní hudby; – mimochodem: ‚melodieusní hudba' je pleonasmus, – moderní ‚hudba' je *hloupé darebáctví* – –; hluboká ‚objektivní' malba; myšlenkami bohatá poesie. 3. *Inspirační:* samy sebou, jakoby vnějším nějakým působením vznikající, opojivé, jasnovidné, věci s nevýslovnou určitostí až na dno prohlížející duševní stavy; představy zhuštěny ponejvíce ve stkvěle jasné *pojmy*; vše proniká ohromný, ustavičný pocit slasti. Své, aspoň přibližně adaequatní expresse stav tento nemá..., – kontrolla, byl-li umělec inspirován, je nemožna..., umělecký ‚požitek' je čistě subjektivní..., – vše vznáší se ve vzduchu... 4. ‚*Ekstatický*': stavy všem ostatním heterogenní a naprosto nepopsatelné. Zdá se, že jsou to zášlehy z ‚onoho' světa....." Ladislav Klíma, *Svět jako vědomí a nic*, 2. vydání, Aventinum, Praha 1928, s. 138–139.
5 „Spisek, o němž článek Váš jedná záleží z aforismů, které nejsou spojeny myšlenkovým tmelem v jeden logický celek a neobsahují opravdu nic, co by otvíralo nějaké nové perspektivy – alles schon da gewesen." Citováno podle originálu dopisu doplněného Chalupného poznámkou: „Došlo 10. 2. 1906." Soukromý archiv Chalupného dědiců, jimž děkuji za možnost přístupu k těmto dokladům. Týká se to především dopisů a údajů, které J. Kabeš nezahrnul do edice *Duchovní přátelství* (viz pozn. 1). Dopis Krejčího Kabeš v komentáři cituje, ale s uvedením chybného data (16. 2. místo 10. 2.).
6 *Přehled*, 1906, s. 657.
7 Tamtéž, s. 675.
8 Tamtéž, s. 658.
9 Emanuel Chalupný, *Studie o Otokaru Březinovi a jiných zjevech českého umění a filosofie*, Nákladem Lidového družstva tiskařského a vydavatelského, Praha 1912. U názvu stati je autorova poznámka: „Psáno r. 1906."

10 Tamtéž, s. 112.
11 Tamtéž, s. 117.
12 Tamtéž, s. 118–119.
13 Tamtéž, s. 121–122.

Ohlasy literárního a filozofického díla Ladislava Klímy v životě a tvorbě českých undergroundových autorů

Martin Machovec

Nejprve pár slov k vyjasnění neznámé veličiny obsažené již v titulu referátu: na rozdíl od širšího chápání pojmu „undergroundová kultura“, jak je běžné zejména v anglofonním světě, kde je pojem „underground“ v jádře ztotožnitelný se všemi „neoficiálními“, „alternativními“, „antisystémovými“ či „kontrakulturními“ aktivitami uměleckého, literárního, ale třeba i jen publicistického typu, což aplikováno na historicky uzavřenou situaci v bývalých satelitech Sovětského svazu, by mohlo být chápáno jako úhrn aktivit realizovaných především **prostřednictvím samizdatu**, tj. de facto činnosti v rámci totalitních systémů vnímané jako víceméně „ilegální“ či alespoň trestně postižitelné, vymezujeme tento pojem úžeji, ostatně v souladu s většinou historiků české literatury a kultury, kteří se tímto fenoménem rovněž zabývali. Jde o literární a umělecké projevy, případně o samizdatové vydavatelské aktivity, jejichž původci byli v sedmdesátých a osmdesátých letech představitelé společenství shromážděvšího se po r. 1968 kolem rockové skupiny Plastic People of the Universe, jejího uměleckého inspirátora Ivana Martina Jirouse a dále též o spřízněné komunity či autorské okruhy utvořivší se postupně během těchto dvou dekád kolem samizdatových časopisů Vokno a Revolver Revue. Šlo o společenství se specifickou **ideovou** orientací a **hodnotovou** preferencí, jak je teoreticky na Západě vyjádřili již koncem šedesátých let např. Jeff Nuttall, Ralf-Rainer Rygulla či Michael Horovitz,[1] jak je již v roce 1961 předpověděl Marcel Duchamp[2] svým často citovaným výrokem a jak je pak pro české kulturní prostředí zdůvodnil a přeformuloval právě Ivan Martin Jirous v celé řadě textů.[3]

Zbývá dodat, že takto vymezená „zdravá jádra“ české undergroundové kultury nelze vnímat jako entity od ostatního dění zcela izolované. Je možno, ba nutno registrovat jejich aktivity jednak v kontextu horizontálním, tj. např. v souvislosti s řadou uskupení regionálních a rovněž v propojení s mnoha samizdatovými edičními počiny, jejichž záběr se neomezoval toliko na autory undergroundové, a ovšem též v rámci širšího společenství českého, zejména chartistického disentu, jednak v kontextu vertikálním, tj. na časové ose: zde máme na mysli aktivity oněch undergroundových protagonistů, kteří působili jako literáti, umělci, případně editoři či esejisté ještě před vznikem undergroundového spole-

čenství ve vlastním slova smyslu, přičemž tato jejich předchozí působnost byla posléze v undergroundu přijata takříkajíc „za vlastní“: jde především o dílo Egona Bondyho, Jiřího Němce, Milana Knížáka, případně některých výtvarníků a básníků z okruhu tzv. Křižovnické školy.

Ohlasy díla Ladislava Klímy v takto vymezeném kulturním spektru byly několikerého druhu:

1) Samizdatové vydavatelské aktivity, případně práce bibliografické, literárně-historické, kritické, týkající se bezprostředně Klímova díla.

2) Bezprostřední využití Klímových textů při vlastních uměleckých aktivitách.

3) Stopy tak či onak se projevujícího vlivu Klímova díla na literární tvorbu undergroundových autorů.

4) Připustíme-li, že život a dílo Ladislava Klímy jsou veličinami neoddělitelnými, tedy že věrohodnost, původnost, autentičnost jeho díla myšlenkového a tvaroslovného je dána mj. jeho sveřepým úsilím o tzv. praxi, tj. o vtělení všech důsledků vnitřního myšlenkového zápasu do vlastního života nejen duchovního, ale i materiálního, pak se můžeme pokusit vysledovat i případné ozvuky takovéto osobnostní integrity v úsilí o dosažení obdobné integrity u tvůrců tak či onak ke Klímovi se přiznávajících.

Ad 1) Co se vydávání Klímových textů undergroundovým samizdatem týče, tedy činnosti, o níž by bylo nasnadě předpokládat, že byla pro undergroundový kulturní okruh nejpříznačnější, ocitáme se ovšem v bezbřehosti tzv. „divokého samizdatu“: strojopisných opisů opisů, případně xerokopií či fotokopií původních knižních vydání. Tyto samizdaty byly v undergroundu skutečně četné, a byť pro ně měli seriózní klímologičtí badatelé tehdy jako dnes vesměs jen shovívavý úsměv, ne-li pohrdavé pokrčení rameny, zaslouží si jejich původci úctu: touto svou prací bezděčně přinesli důkaz živosti, trvalé platnosti Klímova myšlenkového a uměleckého odkazu.

V undergroundovém společenství však zdaleka nešlo jen o takovéto amatérské edice. Nelze zapomenout na vliv klímovských studií a edicí Jiřího Němce, jednoho takříkajíc z otců zakladatelů českého undergroundového hnutí; právě Jiří Němec v r. 1977 připravil pro edici Expedice výbor z Klímovy korespondence, obsahující mj. též ony dva listy, spíše však filozofické traktáty, jimž sám dodal tituly *Cholupický den* a *Jsem Absolutní Vůle*.[4] Stojí též za zmínku, že dva z nejvýznamnějších klímovských badatelů, David Souček a Erika Abrams, měli k undergroundovému společenství alespoň po nějaký čas dosti blízko: Souček byl dokonce v pořadí posledním editorem a zapisovatelem tzv. *Kroniky Plastic People* a paní Abrams se ke Klímovi dostala velmi pravděpodobně právě prostřednictvím Jiřího Němce.

S Klímovými texty se ovšem setkáváme na stránkách dvou nejvýznamnějších undergroundových periodik, tj. Vokna a Revolver Revue. V r. 1988 v samizdatové knižní edici RR dokonce vyšel celý *Český román*, jenž byl syntetizujícím opisem první kompletní edice tohoto díla, jak ji krátce předtím podle rukopisu pořídil David Souček. Z undergroundového prostředí také velmi pravděpodobně pocházel doposud nezjištěný editor třináctisvazkových samizdatových *Ladislava Klímy spisů sebraných*, které ve druhé polovině osmdesátých let v této komunitě kolovaly. A ignorovat nelze ani skutečnost, že dva samizdatoví vydavatelé, kteří zřejmě jako vůbec první vydali Klímovy texty vskutku ilegálním tiskem, tedy Oldřich Hamera a Vladislav Zadrobílek,[5] měli k undergroundovému společenství dosti blízko.

V této souvislost se zbývá zmínit o působnosti dalšího z „undergroundových stařešinů“ či „duchovních otců“, tj. o Zbyňku Fišerovi neboli Egonu Bondym, přičemž zatím ponecháváme stranou úvahu o předpokládaném vlivu Klímy na Bondyho dílo filozofické či beletristické. Přímých odkazů na Klímu v Bondyho textech, ať již psaných před vznikem undergroundové komunity, nebo poté, případně přímo pro ni, je jen nemnoho. O tom, že již někdy počátkem padesátých let plánoval Fišer-Bondy společně s Ivo Vodseďálkem napsat jakousi klímologickou studii a biografii, existuje jen pozdní svědectví Vodseďálkovo,[6] v Bondyho pozůstalosti se však nic takového nedochovalo a je pravděpodobné, že tehdy skutečně vznikla jen ona Vodseďálkem zmiňovaná „synopse“. Existují ovšem i další svědectví o tom, že Klímovo dílo mělo na Bondyho i na další autory protoundergroundové edice Půlnoc, existující zhruba v letech 1951–55, vskutku silný vliv.[7] Téměř vyznavačsky pak znějí u Bondyho zmínky o Klímovi např. v básni s incipitem *Mám v Čechách jediného*

rovného tj. samozřejmě Klímu (1960); dále verše z jeho famózního *Deníku dívky která hledá Egona Bondyho* (1971): „Slyšela jsem že Bondy taky chodí celý vysvlečený po krajině / a nosí s sebou pivo / Chtěla bych ho potkat! / Ostatně právě touhle končinou / bloudíval nahatý i svatý Ladislav Klíma / a to pokud víme zvláště v zimě […]"; případně úvod básně *XXI* ze sbírky *Zápisky z počátku let sedmdesátých* (1972), v němž se Bondy se skromností sobě vlastní přiznává k sounáležitosti se svými mistry: „Ježíš i Nietzsche – Buddha i Ladislav Klíma / přece říkali pořád totéž / protože věděli totéž / I já vím totéž / Nikdo z nich nehalucinoval / že jest mu dopřáno dojíti ‚konce' / ‚závěru' či ‚cíle' / neboť takového nic není […]". Ke svému ovlivnění Klímou se pak Bondy zcela explicitně hlásí v doposud tiskem nevydané *Knížce o tom, jak se mi filosofovalo* (1980)[8] a pak ještě jednou v eseji *Kořeny českého literárního undergroundu* (1990).[9] A patří sem vlastně ještě poznámka o jedné Bondyho „klímologické" aktivitě poněkud jiného druhu: vysoce pravděpodobně právě on začal označovat onen pro underground tak klíčový list Miloši Srbovi ze 4. 11. 1917 za „Dopis Františku Drtikolovi".

Ad 2) Co se bezprostředního využití, resp. uměleckého zpracování Klímových textů týče, tedy jejich aktualizace, zpřítomnění, je podíl českého undergroundu vskutku **mimořádně závažný**. Máme na mysli především „klímovský" koncert Plastic People z října 1979,[10] nahrávka z něhož byla v osmdesátých letech šířena magnitizdatem a po r. 1989 vydána na řadě „zvukových nosičů".[11] Jubilejní rok 1978 vyhlásil I. M. Jirous spolu s Plastiky za „rok Ladislava Klímy" a „v rámci toho roku, který trvá už víc jak rok", jak pravil právě on, uváděje onen historický koncert ve stodole undergroundové komuny na Nové Vísce u Kadaně, se mj. uskutečnila právě tato hudebně-performační akce, nazvaná *Jak bude po smrti*. Koncert, nepočítáme-li úvodní delirantní „klímovskou dechovku", tvořily toliko tři skladby, z nichž jedna – *Slavná Nemesis* – je instrumentální a dvě zbývající zhudebňují jednak úryvky povídky *Jak bude po smrti*, jednak úryvky již zmíněného dopisu Srbovi, dříve pojmenovaného Jiřím Němcem *Jsem Absolutní Vůle*. Celková koncepce, výběr textů, aranžmá i jedinečně expresivní hlasový projev v jednom ze zpěváckých partů jsou dílem básníka a hudebníka Vratislava Brabence. Ponecháme-li v této souvislosti stranou spekulaci o samotném výběru zmíněných Klímových textů, neodoláme připomenutí, jehož se týká nedávná poznámka Eriky Abrams o tom, že u Klímy neví „o jediném případě vskutku hluboce vnitřního příbuzenství (a převzetí odkazu)".[12] Zřejmě nezbývá než souhlasit, avšak na rozdíl od paní Abrams považujeme tuto skutečnost spíše **za pozitivum**. Klíma totiž přímé následovníky, tj. ať již bezprostřední, ať o něco pozdější „klímisty", kteří by jeho myšlenkový odkaz přijali za svůj a dále jej „v mistrových intencích" rozpracovávali, zřejmě ani mít nemohl, a kdyby se někdo takový objevil, byl by to nejspíš klasický případ epigonství. Plastici v r. 1979 sice undergroundu Klímovo dílo velice přiblížili, ovšem jednak to byl „jejich" Klíma, a kromě toho si dali velký pozor, aby u jeho odkazu nesetrvali příliš dlouho. Undergroundovou klímovskou vlnu tedy jistě není možno považovat za nějaké pokleslé, simplifikované „klímofilství". A je tu též nutno připomenout, že plasticko-klímovské *Jak bude po smrti* je obecně považováno jen za jeden **ze tří** uměleckých vrcholů hudby Plastiků: jiným jsou skladby s Bondyho texty již z první poloviny sedmdesátých let a dalším pak *Pašijové hry velikonoční* z r. 1978, dílo v tom nejlepším slova smyslu křesťanské. A po konfrontaci s Klímou se Plastici zřejmě zcela záměrně vydávají opět jinam: zhudebňují např. texty Nápravníkovy, Wernischovy, ba i Morgensternovy.

Ad 3) Než se pokusíme najít stopy Klímova díla ve vlastních literárních textech undergroundových autorů, zkusme zauvažovat o tom, co vlastně tyto básníky a prozaiky mohlo na něm nejspíše zaujmout, čím je Klímova beletrie a filozofie přitahovala. Povšimněme si v této souvislosti ještě jednou připomínky Eriky Abrams, z níž vyplývá, že Klíma zřejmě neměl, ba ani nemohl mít následovníky. Undergroundové autory, snad s výjimkou Bondyho, zřejmě více než Klímova filozofie v užším slova smyslu upoutala jeho beletrie, nejvíce však pravděpodobně právě integrita Klímova života a díla, jeho neúcta k tradičním kulturním veličinám, jeho vzdor vůči všemu panujícímu, etablovanému, „normálnímu", jeho vědomé, ba záměrné outsiderství, v důsledku toho též jeho vyvržení ze společnosti „slušných lidí", ovšem i jeho myšlenková ojedinělost, nepochybná alespoň v českém kontextu. Nesmlčme však ani jejich pravděpodobné porozumění pro Klímovy autodestruktivní tendence či jejich reflexe, pro jeho faktický alkoholismus, jenž ovšem, tak jako právě u řady under-

groundových umělců, nebyl jen ubíjejícím samoúčelem, ale spíše katalyzátorem cesty k extázi, tedy k lepšímu pochopení věcí.

S tímto předesláním jmenujme tedy ty z undergroundových autorů, jejichž dílo nebylo jen nějakým klímovským ozvukem či aktualizací, ale jejichž umělecké ztvárnění vlastního **autentického vnitřního** prožitku bylo s jistou výsečí Klímova díla **kongeniální**. Kromě Bondyho jsou to dle našeho názoru zejména básníci František Pánek a J. H. Krchovský, ale do značné míry pak i celá řada dalších undergroundových autorů.[13] Je přitom zřejmé, že tematické, žánrové i strukturální aspekty díla všech tří jmenovaných autorů ve vztahu k dílu Klímovu by si zasloužily podrobné komparatistické studie; zde možno naznačit toliko nejnápadnější shody.

Co se filozofického, básnického a prozaického díla Egona Bondyho týče, konstatovali jsme již výše, že Bondyho silný zájem o Klímu sahá již do počátku padesátých let. Současně však též můžeme opětovně zdůraznit, že ve svých filozofických koncepcích není – naštěstí – Bondy nikterak Klímovým pokračovatelem, neřkuli samozvaným žákem. Šlo by snad sice uvažovat o příbuznosti Bondyho pseudomarxistické, „chaotokratické" koncepce tzv. nesubstanční ontologie s Klímovou představou vesmírného ludibrionismu, jejichž spojnicí by mohla být snaha jejích osnovatelů zajistit konkrétním jednotlivinám maximální indeterminovanost, ovšem filozofická východiska i závěry obou myslitelů jsou diametrálně odlišné. Navíc v Bondyho koncepcích nápadně chybí obdoba pojmů pro Klímu zřejmě nejzásadnějších, tj. egodeismu, egosolismu či deoesence, oné absolutizace subjektivního vědomí. Bondy se přece jen zřejmě cítil být ve své filozofii alespoň metodologicky vázán postulátem poznatelnosti tzv. objektivní reality, neřkuli schématem materialistické dialektiky.

Podobnost Bondyho s Klímou však spočívá spíše **ve struktuře jejich tvůrčích, myslitelských osobností jako takových**: oba byli filozofií doslova **posedlí**, oba byli naprosto přesvědčeni o svém výsostném „poslání", o své ojedinělosti, oba se též především bouřili proti jakýmkoli myšlenkovým konvencím a stereotypům, oba svému myšlenkovému úsilí podřizovali naprosto vše, pochopitelně též včetně dosahování jakýchkoli „materiálních statků". V této vpravdě diogenovské integritě, za niž se jim, když žili na tomto světě, dostávalo vesměs jen pohrdání a výsměchu, jsou jejich myslitelské osobnosti právě dosti souměřitelné – a zřejmě také nemají v české filozofii 20. století obdoby. Nejen to. Bondy v jádře bezpochyby byl, a to navzdory svému manifestovanému marxismu, svého druhu voluntarista, subjektivista, ba i kvazináboženský mystik, což je ovšem spíše než v jeho filozofii in stricto sensu patrno v jeho beletrii či poezii. A právě zde by zřejmě bylo pro literární komparatistiku pole nejúrodnější.

Jak pro Klímu, tak pro Bondyho je např. běžné rozrušování žánru literární fikce, beletrie vnášením „neúměrně" dlouhých, pro běžného čtenáře „nestravitelných" filozofických diskursů či traktátů na straně jedné, a na straně druhé pak časté využívání prvků tzv. pokleslé literatury: co pro Klímu znamenal „román hrůzy", román dobrodružný, „kolportážní" či „krvavý", to pro Bondyho znamenala science-fiction, politický či žurnalistický diskurs. Rovněž subjektivistická zpověď, psaní „o sobě pro sebe", jsou u nich obou velmi časté. S tím ovšem jde též ruku v ruce jejich nechuť brát jakýkoli ohled na hypotetické čtenáře. A nezapomínejme ani na častý výskyt momentů ironie, sebeironie, perzifláže a černého humoru v jejich textech.[14]

Vybízí-li ke srovnání Klímy s Bondym řada spíše **vnějších** podobností, mezi něž vlastně patří též skutečnost, že jde o tvůrce propojující filozofii s poezií, racionalitu s imaginací, a koneckonců i fakt, že oba sice žili životem společenských vyděděnců, byli však obklopeni kruhy nečetných sice, o to však zanícenějších vyznavačů, pak v případě díla Pánkova či Krchovského je při bližším ohledání jejich básnických světů podobnost s Klímou právě spíše **vnitřní**, a to snad právě proto, že u nich obou je „klímovství" výslednicí jejich senzibility, jejich básnické intuice, nikoli filozofické spekulace či příbuzného tvaroslovného úsilí. Právě ono „undergroundové ghetto" sedmdesátých a osmdesátých let mohlo poskytovat úrodnou půdu klímovským představám a obrazům, v nichž pomíjivost, zánik, ubohost, případně odpudivost mentální i materiální „hniloby" se ukázaly být nejlepšími prostředníky dosahování rozměru spirituálního, ba i transcendentálního. Takto konfrontované protiklady občas vlastně vytvářejí jakousi paradoxní **totožnost**, jejíž zažití, reflektování ovšem nemůže být prosto trpké, tragikomické ironie a sebeironie. Mezi undergroundovými autory pak právě Pánek[15] a Krchovský[16] byli v tomto ohledu skutečnými mistry. Jejich v jádře

spirituální poezie je plná makabrózních, obludných obrazů, svou intenzitou vyvolávajících však spíše tragikomický, ne-li komický dojem, verbálních zrůdností a perverzit, ovšem též vulgarismů, byť naprosto nikoli a nikdy samoúčelných, leč bezděky svědčících o autentičnosti jejich **duchovního zápasu**, jemuž jsou vlastně jen svého druhu „cudnou maskou", maskou heroičnosti takovéhoto boje, jenž je, tak jako u Klímy, předem ztracen, prohrán, neboť se odehrává ve světě, z něhož není východiska. U Krchovského navíc příbuznost s Klímou podtrhuje též volba záměrně archaických básnických forem. Kromě toho jak Pánek, tak Krchovský též svými životy, tedy spíše svým materiálním živořením, dosvědčují, že jejich dílo vskutku z jejich žití vyvěrá, že není toliko stylizací, pózou.

Shrnujeme a dotýkáme se zde ještě souvislostí naznačených výše ve čtvrtém bodu: v české undergroundové kultuře neměl a zřejmě ani nemohl mít Klíma pokračovatele či žáky v běžném slova smyslu, našel však mezi některými jejími nositeli tvůrce, kteří dokázali jeho dílo mimořádně citlivě vnímat, ba místy i umělecky zúročit, a to právě proto, že jeho myšlenkový svět v mnohém souzněl s myšlenkovým světem jejich.

Šlo mj. o postoje a hodnotové orientace, v nichž ideje byly neoddělitelné od konkrétních existencí jejich nositelů, kdy opět jednou po dlouhé době bylo „slovo učiněno tělem". A snad právě **v této skutečnosti** více než v literatuře je možno spatřovat nejvýznamnější moment působnosti Klímova odkazu: samotná marnost vzpoury českého undergroundového hnutí – oné vzpoury „svobodné existence v absurdním světě" – byla povýtce „klímovská"![17] Vždyť vše trvalo jen pár let – a totalitní režim toto hnutí zdecimoval. A právě tato „nerozumnost" undergroundových tvůrců snad přinesla plody, které jsou s Klímovým dílem souměřitelné.

Summary

Martin Machovec: Responses of Ladislav Klíma's Fiction and Philosophy in the Lives and Works of Czech Underground Authors

Ladislav Klíma's philosophical and literary works met with vivid response in various activities of the Czech underground movement of the 1970s and 1980s: 1/ the samizdat editions of his works were produced and distributed; 2/ some of Klíma's texts were put into music and thus contributed to the best achievements of the Czech underground culture in this respect; 3/ the influence of Klíma's philosophy and fiction is traceable in a number of texts by underground authors; 4/ the integrity of Klíma's life and work and his deliberate decision to live life "on the margin" of Czech society inspired underground artists to develop similar attitudes.

Poznámky:

1 Viz Jeff Nuttall, *Bomb Culture*, Delacorte Press, New York 1968; Ralf-Rainer Rygulla, „Nachwort", in: *Fuck you! Underground Gedichte*, Joseph Melzer Verlag, Darmstadt 1968; Michael Horovitz, „Afterwords", in: *Poetry of the „Underground" in Britain*, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Middlesex 1969.

2 Viz pozn. 3 k Jirousově textu „Zpráva o třetím českém hudebním obrození". In: Martin Machovec (ed.), *Pohledy zevnitř. Česká undergroundová kultura ve svědectvích, dokumentech a interpretacích*, Pistorius & Olšanská, Praha 2008, s. 34.

3 Soubor Jirousovy esejistiky vyšel ve svazku *Magorův zápisník*, Torst, Praha 1997. O undergroundovém hnutí teoretizuje Jirous poprvé zřejmě v eseji „The Primitives Group – česká tvář undergroundu" (1969), zde na s. 692–696, nejvýrazněji však v manifestačním textu „Zpráva o třetím českém hudebním obrození" (1975), s. 171–198. Text „Pravdivý příběh Plastic People" (1980–87), s. 239–367, je především sumarizujícím vylíčením událostí, jež české undergroundové hnutí tvořily.

4 Jde jednak o dva dopisy Antonínu Pavlovi z 13. –15. 4. 1914 a z 20. 5. 1914, jednak o dopis Miloši Srbovi ze 4. 11. 1917; viz o tom „Ediční poznámky" od Davida Součka, in: Ladislav Klíma, *Victoria aeterna*, Arkýř, Praha 1992, s. 301–302. Souček zde rovněž uvádí, že výbor, jenž byl posléze vydán samizdatově v edici Expedice, připravil Jiří Němec již v r. 1969 pro nakladatelství Československý spisovatel, kde ovšem tehdy již nevyšel. V „Bibliografii Jiřího Němce", kterou sestavil Robert Krumphanzl (viz *Kritický sborník* XVIII, 1999, č. 4, s. 63–94), se nachází celkem devět odkazů na Klímu, první již k r. 1959, nejvýznamnější zřejmě k r. 1965, kdy Němec ve Tváři publikoval svoji

studii „Klímův příklad“ (viz *Tvář* 2, 1965, č. 2, s. 4–8), po níž v následujícím čísle (*Tvář* 2, 1965, č. 3, s. 24–29) následoval jeho výbor z Klímových aforismů.

5 Jde jednak o tištěnou publikaci s titulem *Cholupický den*, v jejíž tiráži stojí: „20 neprodejných bibelotů pro své přátele vytvořil Oldřich Hamera / PRAHA 1976“, jednak o rovněž tištěnou knihu *Jsem Absolutní Vůle (texty z pozůstalosti)* s upřesněním: „Vydal v počtu 20 exemplářů jako svou novoročenku D. Ž. Bor v Plzni 1981“. D. Ž Bor je pseudonym Vladislava Zadrobílka a datum i místo vydání jsou zřejmě záměrně mylné: publikace vyšla asi až r. 1987 (o tomtéž Součkův komentář v „Edičních poznámkách“ k publikaci *Victoria aeterna*, viz poznámka č. 4).

6 Viz Vodseďálkův esej „Urbondy“ (1989); knižně in: Ivo Vodseďálek, *Felixír života*, Host, Brno 2000. s. 13–21; citace na s. 21. Vodseďálek však zřejmě v r. 1952 navštívil tehdy již stařičkou Klímovu nevlastní matku paní Annu Klímovou-Vanišovou, od níž získal některé Klímovy dokumenty i rukopisné zlomky (viz „Ediční komentář“ Eriky Abrams in: Ladislav Klíma, *Hominibus*, Torst (Sebrané spisy Ladislava Klímy, sv. 2), Praha 2006, s. 672; viz též zmínku v rozhovoru s Erikou Abrams citovaném v poznámce č. 12).

7 Dle ústního svědectví sochaře a básníka Karla Žáka, patřícího počátkem padesátých let do okruhu edice Půlnoc, byl milostný vztah Fišera-Bondyho s Janou Krejcarovou mezi jejich přáteli tehdy poměřován vztahem zrůdných klímovských literárních postav Genora a Geny.

8 Egon Bondy, „Knížka o tom, jak se mi filosofovalo“ (1980), in: Týž, *Filosofické eseje*, Samizdat, Praha bez datace [1987], s. 84–129; zde na s. 90: „[…] a největším objevem byl pro mne v roce 1953 Klíma a vůbec nejvíc jsem tehdy četl z filosofie indické a čínské, zejména o buddhismu a taoismu.“ Dále na s. 93–94: „Pro většinu mých extatických zážitků platí tu pochopitelně spodní vliv Klímův, ale byly by zcela nepochybně byly i bez něho, však jsem Klímu poznal relativně dost pozdě, byť tím dychtivěji jsem ho četl. […] Klímova filosofie se zdá být na první pohled nedešifrovatelná – a nebylo by ani dobře, kdyby ji badatel chtěl nějak odbornicky katalogizovat a systematizovat. Prvek svévole a logické inkoherence je u Klímy nezanedbatelný. Je tam vlastně nutný. Ale co chtěl s takovou naléhavostí říct, lze rozumět a lze převést z jeho nebeských výšin do prosté mluvy.“

9 Egon Bondy, „Kořeny českého literárního undergroundu v letech 1949–1953“, in: Martin Machovec (ed.), *Pohledy zevnitř. Česká undergroundová kultura ve svědectvích, dokumentech a interpretacích*, Pistorius & Olšanská, Praha 2008, s. 59–69; zmínka o Klímovi na s. 65.

10 První doložitelná klímovská reflexe ze strany Plastiků se datuje 8. červencem 1973, kdy na jejich „prvním klukovickém koncertě“ zazněla (doposud nevydaná) instrumentální skladba *Jak bude po smrti*, při níž byl klímovský citát *AJ OBEŠEL JÁ POLÍ PĚT* napsán na transparentu umístěném na jevišti. O tom se zmiňuje Ivan Martin Jirous v „Pravdivém příběhu Plastic People“, in: *Magorův zápisník*, Torst, Praha 1997, s. 325. Viz též průvodní slovo editora Jaroslava Riedela v bookletu k CD Plastic People *Vožralej jak slíva*. Globus International, Praha 1997: „V radikální improvizované instrumentálce Jak bude po smrti, pojmenované podle legendární povídky Ladislava Klímy (neměla nic společného s klímovským projektem, který Plastici připravili o šest let později), poprvé zazněl jednoduchý elektronický nástroj theremin, který už ve třicátých letech ve svých skladbách využíval Edgar Varèse.“

11 Nejvýznamnější je vydání na CD The Plastic People of the Universe, *Jak bude po smrti [PPU VI.]*, Globus International, Praha 1998; přiložený booklet obsahuje všechny zhudebněné texty a podrobné komentáře editora Jaroslava Riedela. Jediným soudobým publikovaným ohlasem této kulturní události byla reflexe Věry Jirousové, „Koncert Plastic People na počest roku Ladislava Klímy“, *Vokno*, 1980, č. 3, s. [2–5]. Zatím zřejmě nejdůkladnějším pokusem kriticky zhodnotit tuto „akci“ Plastiků je analytická studie Jaromíra F. Typlta, „Černě strmí smrt“, *Host* 1994, č. 3, s. 39–63.

12 Viz interview Daniely Iwashity, „Ze symbolů není člověk živ. S Erikou Abrams o Spisech Ladislava Klímy“, *A2* IV, 2008, č. 34, s. 12.

13 Např. v raných textech Pavla Zajíčka, psaných pro hudební skupinu DG 307, je často vyjadřován onen drastický rozpor mezi tělesnou nicotností, pomíjivostí a „vznešeností“ myšlenek, jichž je tato tělesnost nositelem. Obdobné motivy jsou často přítomny též v písních Jima „Čerta“ Horáčka. V textech Vratislava Brabence je často realita jaksi „delirantní“ povahy, což je dosti blízké některým Klímovým reflexím. Monstrózní konfrontace „těla“ a „duše“ se vyskytují ve verších Luďka Markse. Titulní hrdina románu *Medorek* od Petra Placáka vykazuje místy rysy silně „sternenhochovské“. Řada klímovských „obludností“ se vyskytuje též v románu *Sestra* od Jáchyma Topola, který byl však napsán až po r. 1989.

14 Zajímavé paralely mezi Klímovou a Bondyho poetikou uvádí Gareth Brown, „Ladislav Klíma and the Klímasque in the Czech Underground“, *Slovo a smysl* III, 2006, č. 6, s. 227–240.

15 Kompletní básnické dílo Františka Pánka ze sedmdesátých a osmdesátých let vyšlo v jednom svazku: Fanda Pánek, *Vita horribilis*, Kalich, Praha 2007.

16 Obsáhlý autorský výbor z Krchovského poezie, resp. soubor tří původně samostatných knižních titulů, vyšel v jednom svazku: Jiří H. Krchovský, *Básně*, Host, Brno 1998.

17 K obdobným závěrům dochází též Gareth Brown ve výše citované studii; viz poznámka č. 14, s. 239.

aluze
revue pro literaturu, filozofii a jiné

Ladislav Klíma a Karel Vorovka

Helena Pavlincová

Letos si připomínáme dvojí životní výročí Ladislava Klímy (1878–1928), příští rok bude mít dvojí výročí o rok mladší Karel Vorovka (1879–1929); oba zemřeli krátce před svými abrahámovinami. To ovšem není důvod, který mě vede k tématu „Klíma a Vorovka". Pro historika české filozofie je důležité, že Klíma a Vorovka byli filozofové, kteří v první polovině dvacátých let, při tehdejším hodnocení situace české filozofie starší filozofickou generací, byli buď přehlíženi (nedoceňováni), nebo naopak vyzdvihováni, a to především pro své pojetí filozofie. Pro pozitivistu Františka Krejčího byli představiteli „mladší generace české filosofie idealistické"; „idealistické" proto, že se z „noetických důvodů" nezříkali metafyziky. Od filozofie naopak očekávali, že bude – slovy Karla Vorovky – lidskému myšlení, vázanému přísnými pravidly vědeckého poznávání, „vyhledávat nové stupně volnosti". Zde se chci zmínit o tom, že představy o svobodném filozofování sblížily ve dvacátých letech 20. století Klímu a Vorovku natolik, že můžeme hovořit o duchovním poutu, jež pak nalezlo svůj výraz i v jejich písemných projevech.

I. Vorovka o Klímovi

Svým životním stylem se Karel Vorovka od Klímy výrazně odlišoval: kráčel obvyklou cestou našich univerzitních profesorů filozofie. Po pokojném absolvování gymnázia a univerzitního studia matematiky a fyziky se stal středoškolským profesorem přírodních věd. Postupně však přenesl těžiště svého profesního zájmu na filozofii: v letech 1919–1928 přednášel na Přírodovědecké fakultě Karlovy univerzity filozofii matematiky (Kanta, Poincarého, Russella), fenomenalismus Macha a Pearsona, americký pragmatismus a neorealismus, kapitoly z noetiky a další kurzy. Vorovkovy spisy *Skepse a gnóse* (1921) a *Polemos* (1926) rozvířily hladinu meziválečného filozofického myšlení, *Kantova filosofie ve svých vztazích k vědám exaktním* (1924) a *Americká filosofie* (1929) mají stále významné místo v české historickofilozofické literatuře.

Na podzim roku 1920 začali idealističtí (nepozitivističtí) filozofové (Pelikán, Vorovka, Hoppe, Trnka) vydávat časopis *Ruch filosofický*. Protože probouzel naději na nový, živoucí způsob filozofování, odlišný od pozitivistické filozofie převažující v *České mysli*, měl zpočátku důvěru mnohých osobností kulturního i vědeckého života; Karel Čapek tu například poprvé uveřejnil dva ze svých apokryfů (*Pilátovo krédo* a *Pseudo-Lot čili o vlastenectví*), přispěli Max Brod, Otokar Fischer, Vincenc Lesný, Karel Svoboda a další. K příznivcům a možným spolupracovníkům počítala redakce také Ladislava Klímu; jeho článek *Absurdita a Absolutnost* otiskla na čestném místě, na úvodních stranách druhého ročníku *Ruchu*.[1]

V článku Klíma vykládá své metafyzické stanovisko, označované obvykle jako egosolismus či egodeismus, a zároveň naznačuje, jak k němu od pojmu Absolutna – Nejvyššího – Boha – Naprostosti dospěl. Absurdita je u Klímy „nutným predikátem Boha", respektive

deoesence, vyplývajícím z jeho absolutna, absolutní vůle, v níž se zcela stírají rozdíly možného a nemožného, pravdivého a nepravdivého, smysluplného a nesmysluplného. Svět je absolutní hříčka Boha, tedy – dodává Klíma – i mé absolutní vůle, protože i já jsem Bůh.

Když v roce 1922 vydal Klíma vlastním nákladem *Traktáty a diktáty*, soubor svých původně časopiseckých statí (do jeho metafyzické části zařadil i článek *Absurdita a Absolutnost*), chopil se Vorovka příležitosti a v *Ruchu filosofickém*[2] se na pěti hustě tištěných stranách rozepsal – ale spíše o autorovi samém než o knize. Nechtěl psát kritiku („poněvadž nelze autora položiti obvyklým u filosofů způsobem na lopatky, totiž usvědčením z protimluvů" – ostatně těch Vorovka u Klímy nacházel plno, ale považoval je za autorem chtěné) a nechtěl psát ani recenzi (vyhýbají se tomu i naši filozofové, podle Vorovky z obavy, že nevědí, co a jak vlastně Klíma myslí vážně, co uvedenými rozpory sleduje).[3] Snažil se u čtenářů vyvolat porozumění pro Klímovo osobité filozofování, odmítaje zároveň výtku, že „subjektivní" filozofie, tedy i Klímova filozofie, je čistě privátní záležitostí: každý pokrok přece prochází stadiem subjektivního tušení a každá objektivní vymoženost byla vybojována nějakým subjektem. Vorovka vyslovil myšlenku, že Klíma je originální, jedinečný a zvláštní, matematickým termínem: je „singulár", a na rozdíl od ostatních filozofů, kteří jen kopírují, napodobují a opičí se, můžeme se od něho něčemu přiučit a tak se obohatit; je vskutku „vycházející Denicí na českém firmamentu před půlnocí" (přirovnání k Denici pochází od Klímy samého, který se domníval, že použil kontradiktorický obrat; Vorovka ale vysvětluje, že tento rozpor je pouze zdánlivý, Denice může vycházet před půlnocí, záleží na geografických podmínkách, na čase a vzdálenosti od severního polárního kruhu).

Vorovka se uměl (přinejmenším se o to snažil) vcítit do Klímovy osobnosti; poznal, že Klíma cynickými výrazy maskuje citlivý, ale zároveň až „nelidsky silný" povahový rys, „totiž lásku ke vznešenému – v člověku". (s. 75) Vystihl, že v Klímovi se spojuje nenávist k „nízkému, hloupému, polovičatému, kompromisnímu, opičáckému a plazivému" s takřka „furiózním nadšením" pro vše „vysoké, původní a hrdé" (s. 75); porozuměl proto Klímově potřebě utéct z dusivého společenského a mravního klimatu do duchovní izolace; s oblíbenými filozofy Schopenhauerem a Nietzschem se „v nejpřísnější myšlenkové klauzuře" spojil proti celému světu, v jejich ohni „kul svoji ocel a křížil s nimi své zbraně" a posléze se odvážil vystoupit nad ně a za ně. O tomto Klímově filozofickém samostudiu Vorovka výstižně poznamenává: „Skládal postupně rigorosa u všech světových filosofů přísné kázně, až se sám ve svých nejpřísnějších očích habilitoval." (s. 75)

Vorovka ve svém referátu plně ocenil rovněž Klímovu stylistickou i lexikální osobitost a úsilí o co nejdokonalejší vyjadřování, které dle jeho mínění nesporně obohacuje českou filozofickou literaturu (zaujalo ho například, že se Klíma nesnižuje k „otřepaným přirovnáním" a nepoužívá epiteton constans). Vyzdvihl také Klímovo umění vyjádřit myšlenky hutnou a výstižnou zkratkou: „Aforistické věty Klímovy bývají sestrojeny s tak přesnou geometrií, že jsou to namnoze absolutní maxima myšlenek dosažená cestou absolutně nejkratší." (s. 75)

Pokud se jedná o Vorovkovo filozofické stanovisko ke Klímovi, je třeba říci, že se vyhýbá jednoznačným soudům. Zřejmě měl dost starostí s tím, jak o Klímově knize psát, chtěl přítele podpořit, ale přece jenom si nezadat celkovým souhlasem se způsobem Klímova filozofování (byl přece také profesorem filozofie a matematikem). Nazývá Klímu mystikem, a zároveň se obává, že se tím přítele dotkne, neboť ví, že nesnese „býti pod jednou střechou s někým jiným, než sám se sebou… Nemůže však tomu zabrániti, abych já z jeho stránek neslyšel mysticky úchvatnou modlitbu ke vznešenému."[4] (s. 76) Klíma je dle něho „naprostý infinitista" a „více než dokonalý monista", příklad toho, že „naše myšlenkové postupy, ať volí kteroukoliv cestu, vždy narazí na nějakou absurdnost, chtějí-li logicky znásilniti Boha a svět" (s. 76) – avšak i poznání tohoto druhu je, jak Vorovka správně podotkl, poznáním. A pokud by se někomu zdálo, že Klímova deoesence odporuje zdravému rozumu, připomíná Vorovka známý citát „credo quia absurdum est".

Jedno však Vorovka Klímovi neuvěřil – zpochybnil jeho proklamovanou ataraxii (podle Klímy přejde od egosolismu k Deoesenci jen ten, kdo se stane samotnou ataraxií), neboť ten, kdo se stará a strachuje o osud českého národa jako Klíma, nemůže být lhostejný. Vorovka, filozof se silným národním cítěním, vyzdvihuje z *Traktátů a diktátů* nad jiné kapitolu *Rozhodnutí se k vznešenosti*, osm stránek „prorocké vize", jež by měla, jak se do-

mníval, upoutat každého, kdo se jako filozof zabývá problémem českého národa; této Klímově ideji nebyla zatím věnována téměř žádná pozornost, podle Vorovky „snad proto, že jest metafyzická a nedá se dobře stranicky v politice využitkovati“. (s. 77) V této kapitole si Klíma zaprorokoval, že do dvaceti let nastane „největší den českých dějin – den sebeuzření, sebeznovuzrození: národ bude muset volit mezi vznešeným ohněm a nicotou – a rozhodne se pro Vznešenost“. (s. 77) Vorovka byl také optimista, také věřil, že tento den jednou nastane, ale zároveň se obával, aby nepřišel tak brzy, jak Klíma prorokoval, „maje oči přezářeny vnitřním svým jasem. Kam poděla by se jeho ataraxie, kdyby na rozcestí stanul místo Heraklea pouhý Čecháček?“ (s. 77)

V této souvislosti bych chtěla připomenout, že v roce 1945 vydal Jaroslav Kabeš (1896–1964) knihu *Ladislava Klímy filosofie češství*. Jeho pokus „sestavit z myšlenkové tříště aforisty Ladislava Klímy jakousi národní filosofii“ vzápětí přísně kritizovala filozofka Vlasta Tatjána Miškovská (1908–1980). Shrnuje Kabešovo pojetí Klímovy filozofie češství do těchto bodů: lhostejnost (ataraxie) k životu přináší heroismus a heroismus vede k síle; smyslem českého národního bytí je národní síla, a cílem národa – pocit vznešenosti. Miškovská se pozastavila nad tím, že Klíma ani Kabeš neřeší otázku, v čem vznešenost spočívá a čemu slouží. A Kabeš sám podle Miškovské zcela jistě přehlédl, že kult síly a vznešenosti mohli stejně dobře prohlásit za svůj nacističtí Němci.[5]

Vorovka se ke Klímovu „osobitému spisu“ *Traktáty a diktáty* ještě jednou, po roce, vrátil v článku *Rozhled po české filosofii od převratu*.[6] Nazval jej „po stránce slovesné černým diamantem záludné krásy, na jehož hranách vybroušených nejtvrdší nihilistickou skepsí hraje mystický obdiv iracionální božské Svévůle“. (s. 55) Tato básnivá formulace musela zajisté autora – byť vyznavače ataraxie – nemálo potěšit.[7]

II. Klíma o Vorovkovi

V roce 1926 vydal Vorovka knižní soubor svých časopiseckých polemik z doby sporů, které v letech 1919–1925 vedl s F. Krejčím a E. Rádlem o svobodu české filozofie. Kniha *Polemos*[8] upoutala pozornost, mnoho se o ní mluvilo i psalo, recenzovali ji například Karel Čapek, Arne Novák, Josef Ludvík Fischer, František Fajfr, Josef Kratochvil, František Žilka, František Krejčí[9] a také Ladislav Klíma. Sám radikální kritik pozitivismu měl pochopení pro Vorovkovu gnósi, vážil si jeho odvahy k filozofické spekulaci, ve sporech mu dával za pravdu, a zároveň ho od polemik zrazoval. Klímova recenze vyšla v *Tribuně* a je až dojemným svědectvím o duchovní spřízněnosti a ideovém účastenství – aniž by přitom postrádala typické znaky Klímova expresivního myšlení a vyjadřování.[10] Vorovkova kniha, psal Klíma, vyhovuje třem hlavním podmínkám: „Poutá, poučuje i povznáší [a] v české filozofické literatuře tvoří útěšnou výjimku, znamená svěží zavanutí větru v její ztuchlině, snad počátek obratu… přese svůj polemický ráz – spíše právě pro něj.“ (s. 198) Avšak ten je z absolutního hlediska její největší vadou, protože polemičnost škodí Myšlence: „Myšlenka je vždy něco absolutního, boj vždy něco nuzného a relativně nízkého. Nebojovat – jest jedině vznešené. […] Ale když už boj, tedy boj skutečný, nežertovný, jedině účelný, tj. ničící. ‚Humanizovat‘ jej znamená jej anulovat.“ (s. 199) Po tomto entrée začíná Klíma Vorovku psychologicky rozebírat: „Vorovkův *Polemos* není skutečnou neúprosnou válkou, spíše kurtoazním mazlením se s nepřítelem.“ Vorovka není svou povahou pravým drtícím polemikem. Své vítězství by nedovedl využít; nechal by nepřítele, donuceného k ústupu, odtáhnout bez pronásledování – ne ze sublimní chytrosti, ale z ušlechtilé měkkosti. Laskavě se sklání k podléhajícímu a hladí mu rány, dostane se mu za to kousnutí, a on bude v pokušení – odprosit. „Jsa skromný až k sebesnižování, až k mezím fatálního nedostatku sebevědomí, snižuje se ke sníženému, k nízkému – staví se na jeho niveau. […] Mnohé problémy, které nejsou ani podproblémy, bere velmi vážně – protože veleinteligentní české veřejnosti zráčilo se dlouho jimi se mazat.“ (s. 199) Čeští filozofové („vesměs úctyhodní mužové“) podle Klímy za polemiku nestojí: „Chybí jim pud k pravdě, smysl pro Vznešenost, Volnost, hloubka …, porozumění i těm nejpovrchnějším filosofickým pojmům, i logika i zdravý rozum…“ (s. 200) Je známo, že Klíma měl nevalné mínění jak o české filozofii (dosud jí nebylo – „leda ve stadiu dvouměsíčního embrya“), tak o českých filozofech („nebylo dosud pravého českého filozofa, mimo Otokara Březinu“). Profesorskou, tj. profesionální filozofii považoval za „kontradictio in adjecto“. Za této situace pro něho Vorovkův *Polemos* představoval nakročení na „jedině správnou cestu, kterou […] může česká filosofie evolučně pomalu dostat se ze svého dosavadního, ani ne pulcového stadia“. (s. 200)

III. Z Vorovkových dopisů Klímovi

V Literárním archivu Památníku národního písemnictví se v Klímově pozůstalosti dochovalo několik málo Vorovkových dopisů z let 1923–1927. Z nich se dozvídáme, že Klíma náležel k redakčnímu kruhu *Ruchu* (v jednom ho Vorovka žádá o další příspěvek a zve ho na schůzi redakční rady); v dalším Klímovi sděluje, že mu pošle *Polemos* a že by velmi uvítal, kdyby v *Tribuně*, třeba pod pseudonymem, knihu posoudil. Některé dopisy svědčí o tom, že filozofové vyhledávali společná setkání a těšili se na ně: koncem dubna 1926 se Vorovka omlouvá, že ho Klíma nezastihl doma, a zve ho na jindy. Vtipná je závěrečná poznámka dopisu, psaného deset dní před otištěním Klímovy kritiky *Polemosu*: „Co se týče recenze, tedy volnost je nad bratrství." V červnu 1926 „váženému příteli" nabízí: „Nepůsobí-li Vám to nějakých nepříjemností, přijďte ke mně v sedm hodin povečeřeti. Jsem žádostiv na Vaše zprávy o O. Březinovi a mám několik bodů na mysli pro přátelskou rozprávku."[11] V posledním dochovaném dopise z dubna 1927 Vorovka děkuje za knihu *Vteřina a věčnost*, o které hodlá psát do příštího ročníku *Ruchu filosofického*, a svou pracovní zaneprázdněnost doprovází slovy: „Jsem zcela otrokem vteřiny a výpočtu." Je třeba ještě doplnit, že Vorovka recenzi na *Vteřinu a věčnost* nenapsal, v *Ruchu filosofickém* ji otiskl Emanuel Chalupný (1879–1958), který měl také pro Klímu pochopení; ve svém posudku uvedl, že při četbě *Vteřiny a věčnosti* s úctou a obdivem hleděl na myšlenkovou odvahu a důslednost, s jakou Klíma rozvíjel a budoval „ohromující vzdušný zámek svého solipsismu", a zároveň poctivě doznal, že málokdo je s to jen sledovat Klímovy stopy v metafyzických výšinách.[12]

Někteří posuzovatelé či vykladači neprojevili Klímovi tolik vstřícnosti ani zaživa, ani po smrti. Například Ferdinand Pelikán (1885–1952), Vorovkův spoluredaktor z *Ruchu filosofického*, představil v nekrologu Klímu, „filosofa-eremitu", jako „vnitřně rozpolceného ducha kolísajícího mezi napoleonskou Vůlí a jejím ubohým slovním siláckým výrazem"; ale ani on posléze nesmlčel, že „jeho opravdové, třebas krátkodeché teoretické úsilí dovede svými paradoxy osvětlit bleskem leckteré problémy".[13] Pro V. T. Miškovskou byl Klíma jenom „samozvaný průkopník vyššího lidství".[14] Na rozdíl od nich s větší vlídností, ale i jistými rozpaky posoudili Klímův filozofický odkaz bezprostředně po jeho smrti Tomáš Trnka (1888–1961)[15] a zejména J. L. Fischer (1894–1973),[16] jehož klímovským textům se podrobně věnoval Josef Zumr.[17]

Snad měl J. L. Fischer pravdu, když v roce 1939 ve svém zamyšlení nad charakterem naší národní filozofie řadil Klímu a Vorovku (a také Hoppeho) ke stejnému typu, k osamělým a ojedinělým zjevům, neboť se odvážili „vystupovat nad domorodou naši přízemnost z výšin, jichž se mnohdy bolestně dopracovávali, přehlédali propastnost, tragičnost všeho toho, co označujeme šedým slovem skutečnost".[18]

Summary

Helena Pavlincová: Ladislav Klíma and Karel Vorovka

In the first third of the 20th century, Ladislav Klíma (1878–1928) and Karel Vorovka (1879–1929) were among the representatives of Czech "idealist", i. e. the non-positivist oriented philosophy, also characterized as "irrationalist". The author of the paper focuses on the friendship between the two thinkers, apparent in their appreciative, but not totally affirmative reviews: Vorovka reviewed Klíma's book *Traktáty a diktáty (Tractates and Dictates)* including Klíma's major texts proposing the explication of basic metaphysical notions; Klíma, on the other hand, reviewed Vorovka's collection of articles *Polemos* dealing with the contemporary discussion on the direction of Czech post-war philosophy. The friendship between Vorovka and Klíma is also reflected some Vorovka's letters, published in the annex by the author of the paper.

Poznámky:

1 *Ruch filozofický filosofický* 2, 1922, č. 2–3, s. 1–7.
2 *Ruch filozofický filosofický* 2, 1922, č. 8–10, s. 73–78.
3 „[…] budu s jeho egosolismem zacházeti asi tak bázlivě, jako bych míchal kyselinu dusičnou s glycerinem," píše Vorovka. Tamtéž, s. 74. Následující citace odkazují k témuž článku.
4 Jinýma očima hleděl na Klímu Ferdinand Pelikán, filozof z Vorovkovy blízkosti, který ve své recenzi *Traktátů a diktátů* napsal: „U Klímy není oné březinovské mystičnosti jsoucna, není tu ani

špetky snahy po vytvoření trvalých kulturních hodnot a všecky ty blysknavé rozpory a paradoxy rozplynou se Vám ve stínové obrazy pečlivého filologa a žurnalisty, jenž se záhy ze své světové nadstavby zřítil.“ *Národní listy*, 30. dubna 1922.

5 Recenze V. T. Miškovské na Kabešovu knihu *Ladislava Klímy filozofie filosofie češství*, *Česká mysl* 39, 1945, s. 136–138.

6 *Nové Čechy. Pokroková revue politická, sociální a kulturní* 6, 1923, s. 49–56.

7 V *České mysli* upozornil na Klímovu knihu *Traktáty a diktáty* František Krejčí. Zkraje uvedl poměrně obsáhlé citace ze dvou kladných recenzí, z *Českého slova* a z *Tribuny*, a v závěru doplnil své stanovisko: „[…] také mně se kniha pěkně čtla, že třpytí duchaplnými myšlenkami; avšak co je v ní filosofického, vymyká se bohužel přísnějšímu rozboru pro svou fragmentárnost a nesouvislost. Abstraktní metafyzická myšlenka chce být nejen tvrzena, nýbrž i dokazována. – Nenašel jsem také ani jedné metafyzické myšlenky, která by nebyla už jinde a jindy pronesena. A forma aforismů nesvědčí myšlení, které tíhne k jednotnému celkovému názoru na svět.“ *Česká mysl* 18, 1922, č. 3, s. 180–181; citováno ze s. 181.

8 Spis vyšel roku 1926 v Praze v nakladatelství Sfinx a má 131 stran. Byl čtvrtým svazkem Filozofické knižnice, řízené E. Čapkem a F. Pelikánem.

9 Krejčí do svého hodnocení mj. napsal, že Vorovkovy články se od předchozích odlišují „brutalitou výrazu“, která naznačuje zlobu a rozčilenost. František Krejčí, „Karla Vorovky Polemos“, *Česká mysl* 23, 1926, s. 174–179.

10 Ladislav Klíma (rec.), *Tribuna*, 11. května 1926. Též in: Ladislav Klíma, *Vteřina a věčnost,* 2. vydání, Praha 1946, s. 70–73; Ferdinand Pelikán (ed.), *Vorovkův sborník*, Praha 1937, s. 198–200.

11 LA PNP, fond Ladislav Klíma, 23. června 1926. Ke Klímovým nečetným přátelům patřil vedle Vorovky též básník O. Březina, kritik F. X. Šalda a sociolog E. Chalupný. Srov. Ladislav Klíma, *Duchovní přátelství. Vzájemná korespondence L. Klímy s E. Chalupným a O. Březinou*, Praha 1940.

12 *Ruch filozofický filosofický* 7, 1927–1928, č. 3, s. 189.

13 Nekrolog na Ladislava Klímu od Ferdinanda Pelikána in: *Ruch filozofický filosofický* 8, 1929, č. 2, s. 120–121; citováno ze s. 121.

14 Recenze Miškovské na Klímovu knihu *Boj o Vše,* in: *Česká mysl* 39, 1945, s. 136–138.

15 Tomáš Trnka, „Filosof Ladislav Klíma“, *Filosofie* 1, 1927–28, č. 8, s. 252–253. Trnka soudil, že „Klíma je jedním z opravdových českých filosofů“ a že jeho „vliv v budoucnosti bude veliký a žádný. Bude veliký, neboť u něho bude se česká filosofie poučovati, že filosofovati neznamená školsky si třídit a ujasňovati pojmy“, ale trápit se nad záhadami nebo si je aspoň uvědomovat. A jeho vliv nebude žádný, neboť jeho názor, jeho řešení problémů: existence, podstaty a smyslu tohoto světa je samo v sobě sporné a historicky překonané. „Ve svém sebevzdělání ulpěl, a to ještě úzce, na určitém bodu filosofického vývoje.“ Tamtéž, s. 253.

16 Josef Ludvík Fischer, „Ladislav Klíma. Gestorben 19. April 1928“, *Slavische Rundschau* 1, 1929, s. 54–58.

17 Josef Zumr, „J. L. Fischer a L. Klíma“, in: *J. L. Fischer a filozofie XX. století*, Univerzita Palackého, Olomouc 1996, s. 45–49.

18 Josef Ludvík Fischer, *Národní tradice a česká filosofie. Úkoly a výzvy*, Jednota filosofická, Brno 1939, s. 8–9.

Dodatek: Karel Vorovka píše Ladislavu Klímovi

11. září 1923
Vážený pane,
jako redaktor „Ruchu filosofického“ Vás prosím, abyste do letošního ročníku zase něčím přispěl. Zároveň Vás zvu na schůzi spolupracovníků „Ruchu“, která se koná 7. října (první říjnová neděle) o 10 hod. dopol. v matem. Ústavu na Karlově č. 3, I. poschodí v seminární posluchárně za děkanstvím. Na programu jest kritika dosavadní činnosti a návrhy na zlepšení a rozšíření „Ruchu“.
Srdečně Vás zdraví Vorovka

Praha 12. dubna 1926
Vážený pane,
zašlu Vám co nejdříve svoji knížku „Polemos“, obsahující s novými dodatky mé dřívější polemiky a polemické recenze týkající se prof. Rádla a prof. Krejčího. Bylo by mně velmi vítáno, kdybyste v Tribuně – třebas pod pseudonymem – vytkl své stanovisko a knížku posoudil. Vím, že její opravdu odiosní obsah Vám bude nemilý, ale nežádám, abyste svoji nelibost v recenzi potlačil. Jde mně jen o to, aby se protivné straně pokud možno znemožnila umlčovací taktika. Kdybyste však, milý filosofe, nemohl mojí žádosti vyhověti, vmyslím se snadno do Vašeho hlediska. Prosím jen, abyste v tom případě mě nějak, např. prostřednictvím redaktora Kodíčka, o tom uvědomil.
Zdraví Vás Vorovka.

(Tento dopis není uložen v LA PNP, byl otištěn ve *Sborníku Masarykova státního reálného gymnasia* v Praze II, Křemencova ulice 1871–1946. Vzpomínky – svědectví – doklady – vzory. Vydal Sbor pro oslavu 75. výročí ústavu 1948, s. 50.)

30. dubna 1926
Vážený pane,
lituji, že jste mě včera nezastihl doma. Jelikož mám výklady v pondělí, úterý, čtvrtek a pátek od 6–7, trávím tyto dny odpoledne vždy na Karlově a soukám do sebe na rychlo vědomosti, a bych je ihned prodával. V příštím týdnu našel byste mne doma jen ve středu odpoledne. Další dva týdny (druhý a třetí) budu kromě přednášek dělat dvořana dvěma návštěvám z ciziny, takže teprve čtvrtý týden byl bych zcela volný a mohl bych kteréhokoli dne, jejž byste mně laskavě označil, očekávati Vaši návštěvu, na niž se opravdu těším. Co se týče recenze, tedy volnost je nad bratrství.
Váš Vorovka

23. června 1926
Vážený příteli,
zapomněl jsem, že budu příští sobotu odpoledne volný teprve v 7 hodin. Nepůsobí-li Vám to nějakých nepříjemností, přijďte ke mně v 7 hodin povečeřeti. Jsem žádostiv na Vaše zprávy o O. Březinovi a mám několik bodů na mysli pro přátelskou rozprávku.
Doufám, že bude Vám možno změniti svoje disposice. Já svoje také asi o stejný časový rozsah měním. Na shledanou se upřímně těší
Váš Vorovka

V Praze 19. dubna 1927
Vážený filosofe,
děkuji Vám vřele za Vaši novou knihu „Vteřina a věčnost“. Budu o ní psáti v příštím ročníku „Ruchu filosofického“, jehož prvé číslo má vyjíti v září t. r. Koncem jara dovolím si Vás požádati o návštěvu neb o schůzku. Jsem zcela otrokem vteřiny a výpočtu.
Váš upřímný ctitel Vorovka

Asi marné pátrání po možném vztahu Klíma – Hrabal

Sergio Corduas

Následující dopis, který jsem Ladislavu Klímovi musel v roce 1983 napsat česky, fungoval jako součást podivného doslovu k italskému vydání *Sternenhocha* v Pražské edici nakladatelství Est-Ovest. Měl jsem tenkrát aspoň tu obrovskou a téměř dětinskou radost i svobodu, že jsem zcela volně do italštiny přeložil – sebe. Jenže rok 1982 je dávno pryč a já jsem již nenašel původní český strojopis, takže teď dlužím zpětný překlad do češtiny Janě Sovové, současné lektorce češtiny na naší Univerzitě v Benátkách.[1]

„Zdá se nám, že se nám zdá, že něco je.“
(Ladislav Klíma)

Dopis Ladislavu Klímovi

Láďo, nikdo neuvěří, že ti píšu dopis. Ale co na tom, že ano…

Jako první věc budiž řečeno, že mě neudivuje ani to, co jsi napsal, ani způsob, jakým jsi žil. Žádný údiv, zato jistý obdiv, to ano.

Pokoušel jsem se bez úspěchu psát o Klímovi a o hře italsky a v jiném žánru, leč nešlo to, snad z lenosti, snad kvůli nikoli nezajímavému faktu, že italsky „hra“ neznačí též „hraní ve smyslu herectví“ a „hraní ve smyslu hudebním“, stejně jako v mnoha dalších jazycích, ba ani, jako je tomu v češtině, určitý druh pohybu.

„Jsou Hrou myšlenka, vědomí, podstata.“ „Smyslem světa je Hra.“

O pravdě a historii, definované takto skrze jejich koreláty, mohu snad hovořit jedině za předpokladu, že můj vlastní projev bude hrou.

Aby však hra byla hrou, je zapotřebí nějakého signálu, a to nikoliv nezbytně žertovného. A jedinými vážnými pravidly jsou pravidla hry. Od Smrti Boha (již si představuji jako cyklickou či násobnou) jde zřejmě vynalézavost kupředu skrze hry porušující pravidla a skrze pravidla umožňující pokračovat ve hře.

Ve tvé hře je obsažen filozofický postoj, který Nietzsche nazýval „převráceným platonismem“, a literární talent, který jistě zahrnuje všechny -ismy našeho století (škoda, že neznáš Velkou pitku od Reného Daumala, člena skupiny Vysoká hra). Já mám dojem, že se ve tvé hře vrací bohyně Metis (opovrhovaná Platónem) a že v ní Hérakleitův Aión zakouší radosti a utrpení z lautréamontského Mal d´aurore.

Znepokojuje mě, že nevím, zda sis byl plně vědom toho, že slovo „iluze“ znamená doslova a především „vstup do hry“ (latinsky inludo). Ludibrionismus a iluzionismus jsou

ve skutečnosti velmi blízkými synonymy. Přijde krátká zmínka o tom, jak ti rozumí Češi, ale prozatím nemohu neuvést jméno Giacoma Leopardiho:

„Zdá se to absurdní, avšak je naprostou pravdou, že jelikož je vše reálné ničím, na světě krom iluzí nic reálného či podstatného neexistuje.“

Nevím, jestli jsi ho znal, to by věděla jedině Erika [Abrams – pozn. red.]. Poznat vás oba je malým štěstím, za něž jsem kdesi komusi dlužen. Pravda, Leopardi krom toho psal básně a ty se krom toho černě směješ, ale to jsou, dejme tomu, maličkosti zvané „doba“.

Další věc, která mě znepokojuje: co bys řekl (mému) tvrzení, že tvůj šílený Kníže v opilosti prožívá svůj Cholupický den; že jestliže řešení tvého Cholupického dne spočívá v „provizorním návratu k lidskému“ (jako protikladu Smrti a Šílenství), své řešení nachází on po návratu vidění nikoliv náhodou ve smrti?

Odpusť mi, že se uchyluji k biografii (uchýlím se k ní posléze), ale Kníže je jediným literárním textem, který ses jako hrající si spisovatel uvolil revidovat… Mě (tady, teď a – částečně!) zajímá tato souvislost: domnívám se, že trojí význam hry je v podstatě tento: 1) hra, a tudíž svět dětí a dospělých; 2) hraní ve smyslu herectví čili fikce, a tudíž umění; 3) hudba, vydělující se z ostatních dvou (hudba si na nic a nic nehraje, poněvadž je jako jediná sama o sobě dokonalou fikcí). Bázliví zde ihned zahlédnou přízraky romantismu a zvětří zápach starých citací. A nebudou se mýlit, romantismus je přízrak, citace jsou staré; ba já si dokonce myslím, že podobnou věc by bylo možno snadno dokázat pomocí vědeckého zkoumání nějakých strukturalistů. A ještě dodávám, že ty jsi to všechno dobře věděl: „Bůh není než hudba… “

Hudba je jediným nereferenčním druhem umění, zakotveným od počátku do konce ve vlastním rozporu; je tedy jako jediná nevyhnutelně totožná sama se sebou: Benátky umění, jediný opravdový dvojník jazyka. Jenže: máme právo vidět ve hře klíč k tvé filozofii? Ano, tvrdíš-li, že „filozofie je poezií intelektu“ a že „moje filozofie zahrnuje vše, není žádného učení, které by nebylo jeho součástí“, a docházíš-li posléze k nedefinici „omnismu“. Nevím, proč bych měl shrnovat tvoji filozofii, beztak bych toho nebyl schopen. Ledaže bych přeložil pertinentní studii stojící v záhlaví jediné knížečky, kterou ti socialistický realismus věnoval, aby tím ještě jednou dokázal svou přespřílišnou spřízněnost se starým kapitalismem. Spíše se ale na okamžik pozastavím u možné impertinence „marxistů“, kterých se ptáš: „Marx a Bakunin by se mých myšlenek zděsili. Myslíte, že jsou neslučitelné? Nikoliv, ani v politice, natož pak ve filosofii… “ Autor studie, který je lvem v beránčím rouše, vzkazuje z Prahy v roce 1967: „Čtenář […] se může právem ptát: kde je smysl toho všeho? Není subjektivní idealismus největším nepřítelem materialismu? Ano, ale toho hloupého, řekl by Lenin!“

Ty se tímto aspektem příliš nezatěžuješ a nebudu to dělat ani já. Počet lidí, kteří se snaží zavést lepší evropskou kulturní tradici než tu, kterou již objevila pozitivistická a později hegelovsko-marxistická věda, je ostatně už tak dost vysoký. Povšimnou si tě? Není řečeno, že je to pro naši věc žádoucí. Povinnost mi velí, abych heslovitě připomněl Deleuzův nekonečný subjektivní výklad, nekonvenčnost Bataillova rouhačství, nepřípustnost dvojice represe-sublimace, blízkost k existencialismu (ale bez nutnosti odcizení), možný vztah mezi tvou Vůlí a postfreudovským Erotem.

V literárních slovnících tě nazývají „dekadentním“. (Není to sprosté slovo.) Jediným proudem, v němž by ti nebylo nepříjemně těsno, je široce pojatý surrealismus. V roce 1908 odůvodněně, sebe- i heteroironicky píšeš, že jsi „za poslední dva roky vyblil pro vlastní potěšení a očistu celé moře ‚belles-lettres', desetkrát realističtějších a hroznějších než Zola, 10x fantastičtějších než Hoffmann, 10x obscénnějších než Casanova, 10x perverznějších než Baudelaire, 10x cyničtějších než Grabe [Grabbe], 10x paradoxnějších než Wilde… “

Aby měly historicko-literární úvahy na tvůj vrub vůbec smysl, jeví se mi jako nezbytné ocitovat dva pro tebe doposud nepředvídané autory, které kritika zahrnuje takovou pozorností, že se jí u nich skoro pokaždé podaří úspěšně potlačit jejich ohromné gesto literární vzpoury. Poněvadž miluji náhodu, dovolím si říci, že se nikoliv náhodou jedná o nejvrcholnějšího básníka českého romantismu a o nejvrcholnějšího dadaplebejce Prahy desátých a dvacátých let.

Zvolil jsem Karla Hynka Máchu a Jaroslava Haška z jednoho prostého důvodu, a sice proto, že ty jsi oním mostem, který je s to spojit tyto jinak na hony vzdálené pevné body

české kultury: prokletí prvotní, poetické a revoluční, a prokletí druhotné, prozastické a prozaické, rovněž revoluční. Ve tvých prózách je máchovské „to, co se ‚ničím' nazývá" a je v nich neuchopitelný, vulgární a metafyzický zároveň, poněvadž psychologicky a sociologicky prázdný, úsměv blba – Švejka. Tvůj „Matěj" je asi natolik „počestný", nakolik je Švejk „dobrým" vojákem… Ostatně, viz tvůj vlastní aforismus o umění a tvůj vlastní základní rozpor.

Kritika tě za první i druhé republiky téměř opomíjela (během obou dvou jsi byl vydáván takřka na zapřenou); Haška a Máchu po prvotním mlčení zahrnuje takovými chválami, až je téměř zadusila. Mácha tak není ani v nejmenším básníkem lásky, ale spíše egosólistou (jak bys řekl ty) všech protikladů, jimž se plným právem oddává náš duševní život. A Hašek není lidový šprýmař a protiválečný aktivista, ale spíše autor postavy à la český Odysseus, který ještě dnes bloumá Prahou navzdory veškerému „mírnému pokroku v mezích zákona", neboli socialistické involuci.

Napadá mě, že Nic a Smích už dávno přebývají na Univerzitách, kde tudíž někdy vznikne diplomová práce o vás třech ve vztahu k Bohu a k Pokroku; ty píšeš:

„Český, počestně zplozený bůh by byl pouhým fantastickým sedlákem, vlastnícím dva hektary, dvě krávy a deset dětí, který by ve své všemohoucnosti ulil 5.000 zlatých ročně do Spořitelny."

Druhá tvář české duše je, Láďo, naštěstí chiliastická. Mimochodem, není podle mě bez důležitosti, že „Síla, Novost a Nový život" táboritů, jimiž by se „měl počít moderní věk", byly jednou z tvých nejlepších iluzí.

Drahý Láďo, všechno, co neobsahuje vlastní opak, je nudné. Ty říkáš, že slovo je nejvyšší čin. A já byl v pokušení spřádat teorie, říkat, že jazyk je princem her a láska je královnou. Ale zmocnila se mě obava: že totiž potkám Daemonin přízrak a nebudu s to se vyhnout jejímu polibku. Na zdraví!

Sergio Corduas
Řím – Benátky, 28. 3. 1982

Co se týče „asi marného pátrání po možné vazbě" Klíma-Hrabal, musím vyjít z jednoho Klímova a z jednoho Hrabalova tvrzení. To Klímovo je věta „slovo je nejvyšší čin". To Hrabalovo je tvrzení, že Ladislav Klíma tvoří jeden z pěti cípů jeho slavné „hvězdy" (Hašek, Kafka, Deml, Weiner a Klíma), „trochu moje modely" (to jsou jeho slova). Tvrzení, že „slovo je nejvyšší čin", pojí ovšem, vědomě, či nikoliv, jak mne s vámi, tak pokojskou penzionu, kde právě bydlím, s panem prezidentem Klausem… Chci říct, že je až příliš obecné, dal by se také klidně tvrdit opak (a Klíma by s tím jistě vřele souhlasil); půjde tedy spíš o to, které slovo je nejvyšším činem, ve smyslu „jakým tzv. stylem" psané slovo, zkrátka rukopis. A zde připomenu znovu, že *Sternenhoch* je jediný text, který Klíma revidoval po dvaceti letech, ostatní texty spálil nebo spálit chtěl, čili na *Sternenhochovi* – aspoň na *Sternenhochovi* – mu záleželo.

Zamysleme se teď velmi krátce nad Hrabalovým rukopisem. Rukopis nebo rukopisy? Cožpak má styl takové povídky jako, dejme tomu, *Kain* nebo *Krásná Poldi* hodně, či dost společného se stylem dejme tomu *Anglického krále* nebo *Hlučné samoty*? Ne, akorát víme, že jde o téhož autora.

Patrik Ouředník mi v Benátkách sdělil svůj pocit, že Hrabal napsal vlastně za celý život jednu jedinou knížku. To je klidně možné a nemusí to vůbec platit jenom o Hrabalovi. Platit to může mimochodem i o Klímovi.

Mně ale nejde o to, že oba autoři napsali značně různorodé texty, a přitom je to možná vlastně jediná celoživotní kniha.

Jde mi o to, že mezi Hrabalem a Klímou nenajdeme téměř žádnou blízkost, co se týče rukopisu, stylu. A totéž lze kupodivu říct i o ostatních čtyřech autorech tvořících ony pověstné ,,čtyři cípy"; jen velmi málo se z tohoto hlediska najde u Haška (hospodská historka), téměř nic u Kafky (?), něco u Demla (tělesnost, fyzičnost, taktilnost jejich rukopisu, jak ji rád nazývám), velmi málo pak i u Weinera, téměř nic znovu u Klímy.

Abych to zkrátil: důvody, proč právě těch pět spisovatelů tvoří cípy Hrabalovy hvězdy, nebudou možná spočívat v rukopisu a ve stylu. Budou možná spíš spočívat v jejich tzv. poetice, jak ji *a posteriori* zrekonstruujeme my, v jejich ,,Weltanschauungu" (a tady schválně

používám zastaralý pojem), hlavně a především budou asi v přístupu k problematice Kakánie a střední Evropy. V případě Haška a Kafky to zcela jasně vyplývá z jednoho Hrabalova interview.

Vraťme se však k rukopisu a ke Klímovi. Ať už jsou jeho texty značně různorodé, či ať už se jedná o stále stejné variace na jedno jediné téma a varianty jednoho a téhož textu, my víme, že mezi jeho nesčetnými autodefinicemi se nachází i pojem „panstylismus“. Že by mohlo jít o polystylismus, je moje prostá hypotéza. Platí to i o Hrabalovi.

Upřesním, protože otázky terminologické jsou zatraceně důležité: nejpřiléhavější pojem a termín bude ,,polymorfismus, polymorfie“.

Polymorfie Klímových i Hrabalových textů je to, co je obecně pojí z hlediska zkoumání jejich rukopisů. Přístup ke Kakánii a k problematice střední Evropy je tím, co je částečně spojuje z hlediska dalšího údajně zastaralého pojmu, tj. obsahu.

Je tu nakonec jiná věc, která mě osobně dost trápí. Ta šílená, osobitá, česká i protičeská Klímova stálá variace na téma ,,Smrt Boha se rovná Smrti člověka?“, přičemž se člověk tlaku metafyziky stejně ,,vyhnout nemůže“ (Hrabal); netvoří vlastně tento zásadní a základní rozpor naší doby od konce 19. století až po tzv. globalizaci jak pozadí, tak i perspektivu výše zmiňované polymorfie u Ladislava Klímy a Bohumila Hrabala?

Touto otázkou a zároveň redukcí hledané vazby na jednodušší a prosté pojítko mezi našimi autory končím.

Summary

Sergio Corduas: The Vain (?) Search for a Link between Ladislav Klíma and Bohumil Hrabal

The author starts from the fact that Hrabal always cites Ladislav Klíma as one of the five writers who are “somewhat his models”. The author quotes first from a literary note of 1983 which was part of his Afterword to the Italian edition (1983) of *Utrpení knížete Sternenhocha (The Sufferings of Prince Sternenhoch)*. In this note the author wrote that Klíma’s concept of “game” and his definition of “illusionism” almost coincide because the Latin “in-ludo” means exactly “I enter the game”. In the same note, the author also refers to the surprising coincidence between Klíma’s statements and the following affirmation of the great Italian 19th century poet Giacomo Leopardi in *Zibaldone*: “It seems absurd, and yet it is exactly true, that as everything real is nothing, the only real things or things of substance are illusions.” In looking for a possibile concrete link between Klíma and Hrabal, the author hypothesizes that it is neither to be found in their style nor in their writings, but, on the one hand, in a partially common vision of the world and on the other – with reference to the asserted pan-stylism of Klíma – in the general *polymorphism* of the writing of these two great authors.

Poznámky:

1 Klímovské citáty jsou bohužel též zpětné a volně přeložené do češtiny, ale jde o velmi krátké a srozumitelné věty; nebyl čas vyhledat originály.

aluze
revue pro literaturu, filozofii a jiné

Svět jako horor, svět jako groteska...

Olga Švecová

„Strpení, blázínkové, vždyť přijdu pro vás všechny! Strpení, dřímající duše! vždyť nic ti neuteče, vždyť Věčnost není děravá kapsa, aby se z ní něco ztratilo, – a vždyť všechno tohle dnešní kdysi jsi chtěla, vyvolila, sama si nadrobila, – žer! A co bys nežrala? – vždyť vše to jen Zář, Tvá vlastní Zář... "[1]

Tento citát pochází z dopisu Antonínu Pavlovi (ze dne 20. května 1914), zvaného též *Cholupický den*, z části označené jako druhý akt. Slova jsou to svým způsobem vzletná, konejšivá a uklidňující. Pro nás asi i v tom smyslu, že si po mnoha letech někdo vzpomněl na člověka, který za těmito myšlenkami stál a který se za svého života kromě podpory pár blízkých žádného vděku a úcty nedočkal. Dnešní datum 22. 10. 2008 je klímovsky symbolické, letopočet v sobě obsahuje Klímovu oblíbenou osmičku (letos uplynulo 130 let od narození a 80 let od Klímova úmrtí), den dvaadvacítku (Klímovy narozeniny 22. srpna).

Marii Kösslové Klíma píše: „Mé nejmilejší číslo, mé číslo je 8; a po něm všechna, která jsou k němu v intimním vztahu: 2, 4, 16, 32 atd.; rovněž 22 (2+2=4, také 2x2; 22 je toužebný energický náběh k 8; jak se člověk na ni podívá, má dojem mystické magičnosti...); rovněž 44, 88 atd."[2]

Jenže na každou věc lze pohlížet z více stran. Od devadesátých let minulého století nastala sice ta převratná změna, že je možné Klímu oficiálně vydávat a o něm psát (tím nechceme tvrdit, že po Klímově smrti nebo mezi lety 1948 a 1989 nic od Klímy a o Klímovi nevyšlo), ale zdá se to celé trochu k smíchu, když se klímologové navzájem napadají, případně se sobě důsledně vyhýbají a na pokračování kritického vydání Klímových spisů prostě v ČR zřejmě nejsou peníze. Tři svazky *Hominibus* (2006), *Mea* (2005) a *Velký roman* (1996) byly vydány nakladatelstvím Torst. Ostatní zamýšlené části zatím budoucnost jistou nemají. Erika Abrams hodnotí situaci takto: „Co se týče situace v Čechách, o tom byste spíš měla hovořit s Janem Šulcem, který se neúnavně a všemožně za pokračování Klímových Spisů zasazuje. Byl jistý zájem, ba byly i sliby ze strany nakladatelství Academia, jednání ale ztroskotalo na prozaické nezbytnosti zálohy."[3]

A navíc, jak by asi Klímu pobavilo, že se na půdě filozofické fakulty pořádá vědecká konference o jeho odkazu. K tomu neexistuje lepší komentář než fragmenty *Velkého romanu* o Fabiově mrazivém tušení, že se promění ve psí lejno, a o přednášce v univerzitní aule. Samozřejmě bych byla nerada, kdyby si někdo mylně domýšlel, že tímto chci všechny popudit hned v úvodu. Sleduji tím pouze jedinou věc: svět, ve kterém se pohybuji (s klímovským dodatkem, že možná i zároveň s ostatními), na mě působí poněkud groteskně.

Vraťme se ale k citátu z *Cholupického dne*. Měli bychom doplnit, co těmto větám předchází. Klíma je zde obklopen svými literárními postavami (imaginárními milenkami) a vede dialog s Nellou o tom, jak by asi chutnaly některé části jejího těla ve stavu pečeně:

„Děťátko mé milostné, ve Věčnosti neujdeš mým drápům, neujdeš! Mnohokrát chrupat budou tvé pečené rtíky mezi mými zuby, tvé a triliony jiných! A triliony věcí trilionkrát ještě krásnějších očekávají nedočkavě Pána Všeho!“[4]

Ve *Světě jako vědomí a nic* byl podobný názor, ovšem beze spojení s konzumací lidského masa formulován také a bylo vysvětleno, že každý myšlenkový atom se sloučí se všemi ostatními atomy kosmického vědomí, tudíž se všechna přání a myšlenky musí jednou realizovat. Z toho pak následuje, že svět je nejen bez hodnoty – vše se prostě stane a je lhostejné, co uděláme, – ale domyšleno do důsledků z toho plyne i nepříjemné zjištění, že stejně tak jako se splní naše touhy, uskuteční se také všechny naše nejhorší obavy. A to celé stále znovu, opakovaně, po věčnost věčností.

Tato úvaha ze *Světa jako vědomí a nic* dokáže uvíznout v paměti a hlodat, protože ač vzbuzuje úsměv, stejnou měrou nahání hrůzu. Chceme-li se dozvědět více o Klímově náhledu na svět, nemusíme číst jen jeho korespondenci, deníky a filozofické statě. Pro běžného čtenáře dostupnější a asi i lákavější jsou Klímovy (často přímo groteskně strašidelné) texty beletristické.

Utrpení knížete Sternenhocha, snad všeobecně nejznámější Klímovo dílo, bývá označováno jako groteskní romaneto. Charakterizoval jej takto i sám Klíma. Přestože v závěru dochází ke splynutí dvou protikladných principů, padlé bohyně a pokorného vítěze s „oceánem věčného světla, prapůvodním vítězným chaosem“, jde rovněž o procházku peklem, už podle jmen Hellmuth a Helga. V kořenu totiž obsahují morfém „hel“, termín ze severské mytologie.

Hel je severská bohyně podsvětí, vládkyně Helheimu, kam přijdou všichni, kteří nezahynou hrdinskou smrtí v boji. Je napůl bílá a napůl černá, někdy je také popisována jako napůl krásná žena a napůl hnijící mrtvola. Jejím sídlem je palác Elvidni (Utrpení). V *Utrpení knížete Sternenhocha* jsou zmiňovány i valkýry a Ódin.

Neméně příznačné je, že „hell“ znamená v němčině světlý, jasný a Klíma jej spojuje se svým oblíbeným „Muth“ – odvahou, kuráží, srdnatostí, „duší ve skupenství plamenném“.[5] Kníže oslovuje Helgu také Daemono, což by mohlo vést kromě zdůraznění její démoničnosti i k sokratovskému vnitřnímu hlasu daimonionu. Dalo by se uvažovat o jisté analogii mezi tímto vnitřním hlasem a intuicí, svědomím, které ztělesňuje hlavní ženská postava a tvoří tak protipól k hlavní postavě mužské. Sternenhoch se snaží uchovat si za každou cenu rozumové schopnosti, ale až spojením s ženským prvkem a šílenstvím se mu dostává poznání. Podle původu jména znamená Helga také svatá, spásu přinášející.

V příjmení knížete se objevuje typická Klímova parodizace; lze jej přeložit jako hvězdná sláva, hvězdné výšiny, tedy v kombinaci s křestním jménem jde o naprosto pozitivní označení postavy groteskního vzezření a nízkého charakteru. Klíma jméno dále transformuje na „Sternenhošíčka“, což při narážce na lízání císařových pěti „p“ posouvá význam zcela jinam. Možná je i narážka na Laurence Sterna a jeho podobně paradoxní proprium v případě Tristrama Shandyho. Při zkoumání Klímovy práce se symbolicko-alegorickými jmény postav se nemusíme omezit pouze na *Utrpení knížete Sternenhocha*. Stejné je to se jmény postav v mnoha dalších autorových textech.

Samotný pojem groteska pochází z konce 15. století, kdy byl v Římě při výkopu podzemních částí Titových lázní objeven druh malířského ornamentu a nazván „la grottesca“. Ornament vynikal fantastickou a svobodnou hrou s rostlinnými, zvířecími i lidskými motivy přecházejícími jeden v druhý a rodícími se ze sebe navzájem: „Groteskní obraz zachycuje určitý jev ve stavu proměny, ještě nedovršené metamorfózy, v stadiu smrti i zrození, růstu i vznikání.“[6]

Nás ovšem v souvislosti s Klímou zajímá především transformace groteskna v romantismu. Michail Bachtin, který nastiňuje vývoj groteskna od antiky přes středověk téměř až k současnosti, soudí, že na rozdíl od středověké a renesanční groteskności spjaté s lidovou kulturou a všelidovým pouličním děním je romantická groteskność odcizující – „karneval, který každý z účastníků prožívá o samotě a jasně svou osamocenost pociťuje“. Jazyk subjektivně idealistického filozofického myšlení mění popis zážitku jednoty a nevyčerpatelnosti lidského bytí. Smích je redukován a přechází v humor, ironii, sarkasmus. V romantismu nejde ani tak o osvobozující sílu smíchu, ale spíše o „excentrický chechot osamělého podivína“.

Zde však považujeme za nutné dodat, že se Klíma takto chápanému romantickému groteskнu přece jen vymyká, především když nepíše sám. V *Matěji Poctivém* lze nalézt

právě prvky všelidového pouličního dění, v *Putování slepého hada za pravdou* se temné aspekty vědomí vyskytují „pouze“ jako touha po moci, bohatství a pokřivenost mravenčích charakterů.

Romaneto je v české literatuře neoddělitelně svázáno s prózami Jakuba Arbese, který však nekladl důraz na groteskní prvky. Romaneto lze popisovat jako povídku, novelu s tajemstvím i horor. Jeho vznik ovlivnil zejména Edgar Allan Poe, ale také gotický román, hrůzostrašné, fantaskní a kriminální romány, literatura periferie a brak. Poe byl do češtiny překládán od padesátých let 19. století, v roce 1853 vyšly v Lumíru překlady próz *Zlatý brouk* a *Na slovíčko s mumií.* V *Předčasném pohřbu* Edgar Allan Poe popisuje šílenství člověka, který je posedlý obavou z pohřbení zaživa. Poeův „hrdina“ nakonec svou smrt prodělá pouze ve snu: „Avšak muka, která jsem vytrpěl, se nepochybně zcela vyrovnala utrpení předčasně pohřbeného člověka. Byla úděsná […] běda! – pouhopouhá smyšlenka – avšak tyto hrůzy musí spát jako démoni doprovázející Afrasiaba na jeho plavbě po Oxu, musí spát, sice nás pohltí – nesmíme rušit jejich spánek, nebo zahyneme.“[7]

Klíma také píše o pohřbení zaživa, sen klade na stejnou úroveň jako bdění. Snové epizody tříští jednoznačný výklad beletristických textů a střídání realitě podobných poloh vyprávění s fantaskními či halucinačními rovinami je základním stavebním principem jeho děl vůbec.

Klíma Poea četl a obdivoval, k jeho poctě zřejmě zvolil jméno Edgar pro hlavní postavu jednoho ze svých dramat. Jednoaktovka *Edgar* byla původně zamýšlena jako romaneto s názvem *Noctigen, Velké procitání.* Závěr romaneta měl být pomalým procitáním, féerií, filozofickým dovršením, leč dnes známá dramatická podoba z roku 1928 končí tragicky. Strýc Benedikt zjevující se jako přízrak přiměje Edgara, aby zastřelil svou milenku Viktorii. Edgar tápe, snaží se za každou cenu nalézt logické vysvětlení událostí. Nedokáže rozeznat, co je snem, co je bděním, a mění se v šílence.

Jako horor vyznívají i jiné Klímovy prózy. Ať už zmíníme strašidelné prvky ve *Slavné Nemesis* či přes motiv vampyrismu uvedeme např. texty *Delenda*, *Selena.* Tyto dva fragmenty jsou navíc propojeny skrze postavu Viktorie, Tenebry a Irona s dalšími Klímovými texty. Povídka *Helena Marná*, pravděpodobně část romaneta o dr. Grabnerovi (Grab – něm. Hrob), připomíná v mnoha ohledech Erbenovy *Svatební košile* nebo dance macabre.

Snad nejzřetelnější hororové prvky můžeme sledovat v dramatu *Dios*, jehož scénická podoba měla gradovat takto: „[…] a celá věc skončí proň špatně – šílenec je doražen smrtí, aby pomsta Tenebry (která je vlastně demonstrací, že člověk se svými bídnými silami není schopen bojovat proti nadlidským, metafysickým mocím, třeba, dokud je zdráv a normální, kasá se proti nim sebe víc) byla dokonána.“[8] I Josef Zumr k *Diovi* podotýká, že je to „docela slušný horor“.[9]

Stejně jako v *Utrpení knížete Sternenhocha* souloží hlavní hrdina se strašidlem, ačkoliv tentokrát nejde o akt vysvobozující. Tenebra znovu a znovu povstává z mrtvých. Dios šílí podobně jako Sternenhoch, kráká jako vrána (Sternenhoch štěkal) a v závěrečném aktu drží v ruce Tenebřinu lebku (*Slavná Nemesis* končí, když Sider líbá lebku Oreinu).

Latinské „tenebrae“ značí temnoty, tmu, mrákoty i temnici, vězení. V dobovém kontextu je možné připomenout Levanu a tři matky žalu. Nejmladší z nich, mater tenebrorum, matka pomatenců, vnuká sebevraždy a vráží násilně do dveří. Tenebra takto přicházela, Iron spáchal sebevraždu, Dios se skutečně pomátl.

V poznámce k vydání souboru textů *Jsem Absolutní Vůle* upozorňuje Vladislav Zadrobílek, že Klímovo vykreslování rakve a hrobu se jeví jako stále se opakující, až obsedantně působící motiv. Tento rys je typický i pro Poea, avšak tam, kde Poe racionálně vysvětluje, Klíma mystifikuje a zavrtává se stále hlouběji. Četba a psaní hororů a krváků Klímu zřejmě velmi bavily. Díky využití těchto „pokleslých“ žánrů mohl představit podobně „pokleslé“, obskurní myšlenky a nemusel se bránit nařčením, že se asi definitivně zbláznil.

U povídky *Jak bude po smrti* je motiv rakve a hrobu téměř nejdůležitější. Matyáš Lebermayer se stále pohybuje na hranici života – smrti – snu, je nucen za trest žít (i souložit) s příšerou v temné kobce a pykat za svá provinění. Text měl být původně mnohem rozsáhlejší, svědčí o tom poznámky z Klímova deníku: „20./7 21. K novelle o Lebermayerovi Krátký obsah jiného dřívějšího ‚snu‘, v němž je původ onoho ‚Obešel já‘ a rozluštění tajemství. Otec (Vrháč) a syn; bratr – číšník. Nenávist syna k otci, původ ona slova ‚obešel‘ – otec je kdysi řekl a zprotivil se. […] Ve 20. roce: otce navštěvoval divný muž – duch lesního skalnatého údolí; po jeho návštěvě druhý den šel vždy otec o půlnoci do lesa. Syn jej jednou špe-

hoval, viděl, jak s duchem na dně údolí něco zahrabává (Duch láká lidi do propasti). Po nové návštěvě umíní si syn, že příští noci otce vracejícího se vidlemi do propasti shodí; nejdříve sestoupí až na dno a slyší, jak duch otci praví, že syn přijde jej špehovat. Otec rozlícen umíní si, že jej shodí do propasti, syn jej předejde, za ohybem schován proti otci, – ale bratr v čas varuje, – zápas mezi otcem a synem (snad i druhý syn při tom zhyne) oba se zřítí a pohřbeni jsou v jednom hrobě. I duše odsouzeny jsou k spolužití.“**10**

Snad ve všech Klímových textech se s jistými obměnami vrací motiv viny a trestu, boží odplaty, bohyně Nemesis. Nejpřesnějším zobecňujícím termínem pro tyto motivy je pravděpodobně v souvislosti s Klímovým imortalismem karma. Ze současné existence není možné zjistit, proč trpíme, život se pak zdá být hororem, vysvětlení pramení z života předešlého, životů předešlých.

Další zdánlivě hororové prvky – temnota, noc, úplněk, nov – by mohly odkazovat k původnímu („primitivnímu“) vnímání cyklů lidského života. Klíma haní soudobou vědu, „berličkové lidstvo“, že nedokáže přijmout věci pro něj naprosto přirozené, jako je působení měsíčních paprsků nebo magická síla slunovratu. To, co nás mnohdy nutí interpretovat jisté motivy jako hororové, může být i naše fantazie pokřivená exaktně vědeckým, pitvajícím pohledem na svět.

K možnostem mystického výkladu Klímovy beletrie bychom podotkli aspoň toto: Klíma byl přes všechny okultní i mystické motivy a inspirace svým pánem. Kouzlo spočívá v tom, že mnohé z oněch duchovních směrů znal, mnohým se blížil, aniž by se jim však podřídil: „Všelijaký ten theosofismus, mysticismus, unio mystica, absorpce v bohu, upanišadismus, pantheismus, amor dei intellectuallis a podobné psiny, na zapomenutí jejichž jmen jsem hrdý, nejen, že nejsou euisdem genesis s Deesencí, nejen, že jsou od ní zcela rozdílny: jsou přímým jejím opakem. Neboť otroctví jest opakem Volnosti.“**11**

U Klímy nikdy nechybí odlehčení a humor, zesměšňování všech možných autorit, dogmat a institucí. Klíma nepopisuje svět jen jako „Černou Iluzi“, ale i „Věčné Vítězství“.**12** Hravost a ambivalence univerza způsobuje, že svět, ve kterém žijeme, je stavem vůle spící. Tato Vůle má dvojí tvář: noční, tedy vůli ke špatnému, šílenou a hrůznou, která se dá označit jako „Černá Iluze“; a tvář denní, vůli k nejvyššímu, která je v pravém smyslu slova „Věčným Vítězstvím“. Svět tedy můžeme popisovat jako trvalou iluzi, dlouhý a ukrutný sen plný přízraků a fantomů, z nějž je třeba se probudit a vyjít na světlo, i jako bezmezné sluneční vítězství doprovázené symfonickou hudbou vesmíru a bdělým, rozšířeným vědomím.

Pokusíme-li se o shrnutí, zjišťujeme, že Klímova výpověď o světě je podvojná, jde o vykreslení „monistně dualistní povahy světa“. Zvláště zřetelně se tato ambivalence projevuje u popisu psychických stavů postav. Ne náhodou totiž Klíma prohlašuje, že svět je „můj psychický stav“. Znovu se tedy vraťme k tomu, že podle Klímy můžeme očekávat vyplnění všech našich snů i nejhorších obav. Co by nám mělo být oporou při přijímání příjemného i nepříjemného? V *Cholupickém dni*, o kousek níže, než jsme začali s „Věčností a děravou kapsou“, stojí: „[…] jakmile člověk vskutku prohlédne, že život je sen, zmizí rázem všechna hrozivost a vážnost jeho.“ Mizí tedy horor i groteska. Svět jako vědomí povstává a vrací se ke svému Nic.

Summary

Olga Švecová: The World as a Horror, the World as a Grotesque…

In addition to Klíma's philosophical texts, it is possible to find his views of the nature of the world in his better or less known fiction such as *Utrpení Knížete Sternenhocha (The Sufferings of Prince Sternenhoch), Slavná Nemesis (Glorious Nemesis), Velký roman (The Great Novel), Jak bude po smrti (What It Will Be Like after Death), Lidská tragikomedie (The Human Tragicomedy), Dios*, etc. Klíma's world is "monistic dualistic" – it blends darkness and brightness. It contains dark, insane, evil tendencies and goodness as well and its heading towards the ultimate one. Coffins and graves, coexistence with a monster in a dark dungeon, necrophilia, madness caused by the inability to distinguish between being awake and dreaming; these are not simple pulp fiction pieces but rather the expressions of an ambivalent quality of the "universum", which could be considered inappropriate (not only) in Klíma's days. There is an apparent influence of Edgar Allan Poe, Romantic grotesquery and the gothic novel present in his unique style of writing, as well as the karmic notion of the life of suffering brought on by one's previous wrong deeds.

Poznámky:

1 Ladislav Klíma, *Hominibus*, Torst (Sebrané spisy Ladislava Klímy, sv. 2), Praha 2006, s. 78.
2 Tamtéž, s. 383. V dopisu ovšem Klíma M. Kösslovou rovněž upozorňuje, že by mu mohlo uškodit, kdyby se s tímto někomu svěřila, protože „lidé jsou idioti".
3 „Ze symbolů není člověk živ", rozhovor Eriky Abrams s Danielou Iwashitou, *A2* IV, č. 34, 2008, http://www.tydenika2.cz/archiv/2008/34/ze-symbolu-neni-clovek-ziv.
4 Ladislav Klíma, *Hominibus*, s. 78.
5 Viz Klímův problém s překladem německého Muth; srovnej tamtéž, s. 302.
6 Michail Michajlovič Bachtin, *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Odeon, Praha 1975, s. 25.
7 Edgar Allan Poe, *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*, Odeon, Praha 1978, s. 138–139.
8 Ladislav Klíma, *Dios*, Pražská imaginace, Praha 1990, s. 67 (poznámka autora).
9 Josef Zumr, „Dramatická tvorba Ladislava Klímy", *Plamen* 10, 1968, č. 11, s. 120.
10 Ladislav Klíma, *Mea*, Torst (Sebrané spisy Ladislava Klímy, sv. 1), Praha 2005, s. 185.
11 Ladislav Klíma, *Hominibus*, s. 294.
12 Viz Ladislav Klíma, *Traktáty a diktáty*, Votobia, Olomouc 1995, s. 231.

aluze
revue pro literaturu, filozofii a jiné

Tvorba jako mystifikace

Michal Kříž

Rozhodně není bez zajímavosti sledovat, jak se filozofické myšlení Ladislava Klímy proplétá dějinami 20. století, jak dokáže i dnes provokovat k diskuzi a jak svým požadavkem „konstruktivní absurdity" vábí další duše k následování či polemice. Z tohoto pohledu lze vyvodit mnohé, jasným faktem ale zůstává skutečnost, že myšlenkový odkaz Ladislava Klímy, vyjádřený v jeho teoretických i beletristických textech, je stále provokující, neboť při bližším ohledání vykazuje společné rysy s mnohými teoretickými přístupy, které jsou mu jinak fakticky velmi vzdáleny, a to i časově. Vezměme např. jeho tezi (formálně se o tezi nejedná) o nadvládě absolutního subjektu nad vším smyslem, jenž je tvořen v procesu hry; nakolik lze seriózně tvrdit příbuznost k Derridově explikaci pojmu suplementarity a **différance**, vyrůstající ze Saussurovy premisy **dans une langue il n'y a que des différences**? Jistě, klímovský absolutně smysl-rozvrhující subjekt je v příkrém rozporu s Derridovou nedůvěrou v moc subjektu, ale při bližším průzkumu, vezmeme-li v potaz zvlášť Klímovu neschopnost vyložit vlastní uspokojivou koncepci subjektu, je možné veškerý smysl nekontrolovaně, a to je důležité, odvozovat z nadřazené struktury, nehledě již na to, zda má tato struktura charakter absolutního (nevysvětleného) subjektu, nebo zda je ne-strukturou diferencí. V každém případě jsou texty Ladislava Klímy stále fascinující, nejen svými tématy či fantaskností jednotlivých příběhů, které s nadhledem kombinují patos romantických námětů s absurdně a moderně laděnými pohledy na konstrukci vlastního narativního světa, ale také určitým myšlenkovým pohybem, jenž sice na jedné straně tkví pevně v tradici evropské filozofie (známá klímovská trojice Berkeley-Schopenhauer-Nietzsche), ale taktéž tento velmi bohatý podklad narušuje.

Ústředním bodem těchto krátkých úvah na téma „tvorba jako mystifikace" bude především Klímovo vyhrocené přitakání praxi oproti teoretickému uvažování podle logických zákonů myšlení. V Klímově podání půjde o praxi experimentální, tvůrčí, jež má konečnost faktických jevů rozložit do obrazu nekonečného řetězení smyslu. Jako skvělý příklad nám poslouží Klímovo „groteskní romaneto" (i zde zaznívá onen dvojí pohyb: přitakání i rozvrat) *Utrpení knížete Sternenhocha* (1928), které v procesu interpretace spojíme s jeho filmovou adaptací *V žáru královské lásky* (1990) Jana Němce, jež je spíše mystifikačním pohledem režiséra na dané dílo Ladislava Klímy. Obě díla spojuje především zvláštní přístup k realitě, která svou objektivní fakticitou brání svobodnému autorskému subjektu v tvorbě, a je tedy nutné ji přetvořit. Trochu proti vlastnímu přesvědčení nám bude literatura i film sloužit jako důkazní materiál.

I.

Každá snaha pokusit se vcelku rozsáhlý myšlenkový pohyb Ladislava Klímy shrnout do několika tezí by měla být vždy přijímána s opatrností, přesto lze nalézt srozumitelný a výstižný pokus načrtnout Klímovy klíčové filozofické teze. Jde o krátký text Jana Patočky, který vyšel v časopise *Orientace*.[1] Nechme stranou Patočkovy výtky směřující na nedosta-

tečnou Klímovu explikaci pojmu subjektu i fenomenologické pozadí Patočkovy studie. Na základě jeho textu lze formulovat stručně čtyři teze, které nejenom výstižně popisují základ Klímova filozofického uvažování, a vytyčují tedy i jeho hranice, ale taktéž úspěšně osvětlují některé nevyslovené myšlenky Jana Němce, roztroušené v mnoha textech, který svými filmy i názory vyjadřuje relativně jasně své přesvědčení o tom, že základem veškeré tvorby je mystifikace, chápaná jako záměrná i nezáměrná stylizace faktických daností světa, který nás obklopuje.

1) Odmítnutím logické systematičnosti rozvrátil Klíma běžné způsoby myšlení a argumentace; obsahuje-li totiž kladená teze i svůj protiklad, který v ní působí tajně, výsledkem je skepse ke každé tezi a k její hodnotě.
2) Klíma vyřadil z procesu popisu daností světa logiku – z neodůvodnitelnosti logiky vyvozuje fenomenálnost všeho, co je (to, co jest, je takové a takové, to a to).
3) Tato absurdita logiky ohlašuje konec primátu objektu (jde o interpretaci takřka lacanovskou) a umožňuje rozlišit dva typy subjektů: konečný subjekt (přijímající nadvládu objektu) a nekonečný subjekt (absolutně svobodný a tvůrčí).
4) Pravda a jsoucnost jsou pojmy srostlé (jsoucnost je kopulou v základním logickém útvaru – soudu), tedy s pádem pojmu pravdy padl i pojem jsoucnosti.[2]

První teze jasně naznačuje provokativní ráz Klímova myšlení, které nenápadně narušuje běžné způsoby myšlení a argumentace (byla by zde zmínka o projektu **déconstruction** na místě?). Klímova radikalizovaná skepse k logické zdůvodnitelnosti popisu vnějšího světa z důvodu nedůvěry v hranici mezi jazykem a popisovanými fakty, které nejsou kladeny samostatně proti tomu, co je vyjadřuje, jasně narušuje hodnotu každého tvrzení formulovaného v podobě „něco je toto a toto“. Patočka trefně naznačuje, že Klíma si byl vědom historické formy takové skepse, jen odmítal tuto formu podřadit – podobně jako např. Hegel – zákonu dialektiky, tedy – interpretačně vzato – logickému zákonu vtělenému do faktů vnějšího světa. Vzpomeňme všechna ta logická zdůvodnění knížete Sternenhocha, který pátrá po smyslu útěku své ženy.

Druhá teze navazuje na první a rozvádí motiv neodůvodnitelnosti logiky. Je-li logické myšlení vykázáno jako podstatně nedostatečné, neboť v sobě obsahuje svůj rozpor, a neodůvodnitelné, neboť řetězec důvodů i příčin je prakticky nekonečný, lze tvrdit, že všechny teze, obsahující ono „jest“, jsou pouhým fenoménem, nikoli objektivním poznatkem. Každé logické zdůvodnění, nemá-li být tautologií, částečně převádí zdůvodňované na něco jiného, tedy na to, co tu není – pozitivita kladeného je primárně určena negativitou kladoucího (řečeno opět lacanovsky a derridovsky). Chce-li Sternenhoch uchopit smysl konání své ženy, musí nutně potlačit vlastní pozitivitu v tomto světě.

Třetí teze v podstatě určuje hodnotu dané negace objektivního, logického světa. Každý subjekt, nechce-li trpět pod nadvládou objektu, tedy logických zdůvodnění, se musí od tohoto světa radikálně odtrhnout a stát se subjektem svobodným, tedy tvůrčím. Dokonce nesmí přijmout ani tradiční definici subjektu, aby se opět nedostal pod nadvládu logických zákonů.[3] Právě odtud plyne vášnivá nenávist Sternenhochovy ženy ke svému muži, který je otrokem předmětů a věcí, včetně vlastních tužeb, neboť jsou od těchto věcí odvozené. Jasně zde zaznívá hrubě načrtnutý hodnotový systém, který ale není založen na důvodech či vysvětleních.

Poslední čtvrtá teze je zásadní pro celkové téma tohoto zamyšlení: je-li logická odůvodnitelnost v sobě rozporná, je i pojem pravdy sporný, tedy nehodnotný;[4] jelikož každý soud přisuzuje určitou jsoucnost určité danosti, lze tvrdit – dle Klímovy filozofické skepse –, že jsoucnost je kopulou v základním logickém útvaru a pojem pravdy je v ní zahrnut. Proto může absolutně svobodný subjekt, tedy nepodléhající diktátu objektu, rozvrhovat smysl jsoucna dle svého uvážení. Jednoduše řečeno: to, co tvrdím, že je pravda, zároveň jest. Zajímavé na tomto způsobu uvažování je především určitý tvůrčí aspekt, jenž se vtělil např. do romantického motivu „cizích světů“ převážně v kontextu žánru gotického románu. Ostatně Klíma mu hodně dluží. Základem jakékoliv tvorby je tedy mystifikace jako suverénní rozvrhování smyslu toho, co jest.

II.

Režisér Jan Němec, známý především svou účastí na projektu české filmové nové vlny, měl k literatuře vždy blízko. Již jeho celovečerní debut – *Démanty noci* (1964) – vznikl podle povídky *Tma nemá stín* Arnošta Lustiga, se kterým Němec spolupracoval v redakci *Mladého světa*. Uvažoval[5] do budoucna taktéž natočit Kafkovu *Proměnu* a Klímovo *Utrpení knížete Sternenhocha*, jež Němce fascinovalo svou přemírou fantazijní mystifikace, která dokázala přetvořit jinak – dle Němce – fádní romantický námět daného díla. Není tedy bez zajímavosti trochu se zamyslet nad přístupem Jana Němce k umělecké tvorbě, k níž se velmi nerad vyjadřuje, a každé podobné „teoretizování" považuje za ztrátu času.[6]

Formulovat něco, co formulováno být nemá, je vždy poněkud ošemetné, v každém případě ale lze v různých útržcích, majících často podobu aforismů či mystifikačních narážek, nalézt vcelku srozumitelný koncept mystifikace, jak ji chápe Jan Němec, i když se veškeré racionalizaci vehementně brání. Pro Němce je celá skutečnost mystifikací (život podobně jako jakékoliv dílo), jejímž ústředním pohybem je fantazie, která dokáže z jinak mrtvé, nezajímavé reality učinit v procesu tvorby umělecký artefakt, který nepodléhá existujícím pravidlům, požadavkům či záměrům; je absolutně svobodný, tvůrčí, bez ohledu na platná kritéria toho, co je či není umělecké. Zatímco v prvních fázích své filmové tvorby (*Démanty noci*, *O slavnosti a hostech*, 1966) se Němec snažil tuto mystifikačně-tvůrčí ideu vtělit do částečně převzatého konceptu stylizace za účelem vyjádření určité myšlenky či rozumového konceptu (po vzoru francouzských filmařů, např. Alaina Resnaise či Roberta Bressona), v posledních letech (zhruba od přelomu tisíciletí) chápe mystifikaci jako stylizaci především ve smyslu subjektivního, intimního pohledu na realitu, která svou významovou potencialitu získává z fantazijního vypětí konkrétního subjektu – solitéra. Jako důkaz tohoto tvrzení stačí srovnat Němcovy *Démanty noci*, využívající jednoduchý příběh (útěku dvou chlapců) k vyjádření tragédie osamělosti lidského života obecně (v prostoru labyrintu lesa a za pomoci syžetu „útěku"), např. s *Krajinou mého srdce* (2004), emocionálně fiktivním para-dokumentem, jenž pracuje s „metodou" pohledu do nitra člověka za pomoci montáže (např. použitím autentických záběrů, popř. montážním střihem).

„No ale prvek té mystifikace je, myslím, základ jakékoliv tvorby a je otázka, do jaké míry je člověk vědomým propagátorem anebo ne."[7]

Dobrým příkladem mystifikace jako stylizace, který ostatně uvádí sám Němec, může být slavný Picassův obraz *Guernica*, resp. Resnaisův stejnojmenný krátký film (*Guernica*, 1950, natočen ve spolupráci s Robertem Hessensem a s využitím textů Paula Eluarda). Ve významovém vztahu realita (bombardování baskického města během španělské občanské války) – obraz (Picassova *Guernica*) – film (Alaina Resnaise) jsou trochu překvapivě emocionálně i významově bohatší druhé dvě „výpovědi" o dané události, a to především ve smyslu komplexnější a trvalejší působnosti na vnímatele. Podobně jako u Klímy je ona objektová realita (řízená zákony logiky) významově sterilnější a je nutné ji v procesu tvůrčího vypětí (absolutního subjektu, popř. uměleckého subjektu autora) „přetvořit", doslova vyždímat z ní významy, které by nepodléhaly ustáleným jazykovým a dobovým pravidlům.

Stylizace rozehrává hru s významem a spojuje to, co by jinak v realitě – podle logiky důvodu – zůstalo oddělené. Vzniká tak významová sekvence (ve filmu), která dokáže díky

své „mystifikační“ síle vytvořit mnohem komplexnější obraz dané skutečnosti, než by dokázaly jakékoliv dokumentární záběry reality.

III.

Němcovým prvním filmem po roce 1989, který natočil krátce po svém návratu, byla již zmíněná adaptace Klímova *Utrpení knížete Sternenhocha*, jež nese název *V žáru královské lásky* (1990). Vlastně ani o klasickou adaptaci nejde, spíše se jedná o fantazijní mystifikaci na motivy Klímova groteskního romaneta.

„Třeba když jsem dělal *V žáru královské lásky*, tak jsem chtěl být co nejméně osobní. Protože ty svý osobní věci jsem publikoval, tak jsem chtěl udělat takovou bych řekl „klasickou“ adaptaci dobrého, důležitého literárního díla. Tam jsem postupoval trochu takovým tím hollywoodským způsobem, jako že je scénář a namalujou se věci a hlavně hvězdy. Víc hvězd už vlastně nebylo možný použít: nejznámější nejúspěšnější herečka Chýlková, za starších dob největší tatrman, můj kamarád, herec – tedy kvázi – Pavel Landovský a hrdina dívčích snů Bartoška a největší mim Polívka a nejzajímavější mladý rocker Čok a hudba Jan Hammer – hrdina Miami Vice. A Ještěd a věž žižkovská… čili jako už nemůžete víc vytáhnout ten med, ty třešničky, už prostě víc lepších lidí nebylo a proto ten film je tak příšernej guláš, jako když pejsek s kočičkou dělali dort… chyběla tam prostě ta chcíplá myš.“[8]

Hned zkraje je potřeba zmínit, že Němcův film u české filmové kritiky i u většiny diváků propadl, a to především díky své vyhrocené stylizaci, která se – jak je patrné z výše citovaného úryvku – Němcovi vymkla z rukou. Film přesto stojí za pozornost, neboť na jedné straně se napojuje na klímovský absolutně smysl-rozvrhující subjekt-tvůrce, na straně druhé ale svou explicitností na rovině příběhu i formální rovině obrazů odporuje původnímu záměru „absolutního tvůrce“. Zaměříme se stručně na tři aspekty Němcova režijního stylu: (1) na časové, prostorové a významové aspekty, (2) na významové vztahy manipulace a degradace a (3) na mystifikační hru s divákem.

Jak již bylo řečeno, Němec rád od začátku své kariéry využíval významový kontrast mezi jednoduchým příběhem a složitěji komponovanou strukturou pohledu, jenž byl tvořen na základě snu, halucinací, popř. určitého myšlenkového konceptu. Určitou nedůvěru v **příběh** lze na jedné straně vysvětlit dobovou pochybností o nevinnosti podobných významových celků (vzpomeňme Němcovu inspiraci Bressonem, zvl. Němcův absolventský film *Sousto* (1960), a Resnaisem, jde tedy o jistý příklon k formě uměleckého díla), na straně druhé je klasický příběh typu románů 19. století skvělou ukázkou abstrakce logiky důvodu, kterou tvůrčí subjekt musí svým stylizačně-mystifikačním úsilím rozbít. Proto jsou *Démanty noci* v konečném důsledku pramálo vypráveným o druhé světové válce a *O slavnosti a hostech* zase pouze nevypovídají o – ve svém základu zvláštním – společenském útvaru; bez zajímavosti také není fakt, že i druhý zmíněný film se odehrává v prostoru lesa. Pro Němce je prostor především – a to platí, myslím, dodnes – prostorem v obecném slova smyslu, „un espace quelconque“ (any-space-whatever), jak píše francouzský antropolog Pascal Augé a jak vysvětluje Gilles Deleuze,[9] jde s největší pravděpodobností o dědictví experimentální kinematografie, tedy o prostor bez lidských souřadnic. S tím souvisí i celková skladba Němcových filmů, která napodobuje strukturu hudební skladby: není tomu jinak ani v případě *V žáru královské lásky*, kde funkci refrénu plní leitmotiv Prahy, jenž se pravidelně vrací v různých významových kontextech.

Sekvence, ve které Sternenhoch (Vilém Čok) zavře svou ženu (Ivana Chýlková) do sklepa svého sídla, je konstruována po vzoru „syžetu tajemství“: Sternenhoch se nejdříve zbavuje svého utrpení (obraz 1), aby vzápětí pocítil úlevu (obraz 3), jeho tajemství je metaforicky uzavřeno v truhle, kterou drží Sternenhoch v rukách. Prostřední člen je leitmotivem celé filmové skladby (Praha zde hraje roli garanta objektivní reality a jediného svědka, pochopitelně vyjma diváků).

Podobně jako Klíma ve svém groteskním romanetu i Němec využívá významové hry manipulace a degradace, v rámci které se jednotlivé postavy střídají v pozici manipulátorů a manipulovaných, jen ústřední postava knížete Sternenhocha je většinou v pozici manipulovaného (proto hraje stále osamoceně ping-pong míčkem o zeď, neboť v tomto procesu nemůže prohrát). Toto přerozdělování rolí mate diváka a upozorňuje ho na křehkost každých podobných konstrukcí, které se v mžiku mohou rozpadnout. Němec se nebojí zařadit do svého filmu i obrazy úšklebků a deformovaných tváří, naznačujících vykloubenost reality, určité místo, kde je racionální rozum v koncích.

Němec také ani na chvíli nepřestává poukazovat na svou mystifikační hru s významy: exteriéry točil u žižkovské věže (moderní stavba shlíží na starou Prahu), interiéry v prostorách libereckého Ještědu, přitom zachoval původní dějovou osnovu Klímova romaneta a Sternenhocha představuje jako prince, jenž má dohlížet na své panství. Celou hru s divákem navíc korunuje tematizací vlastního média: film se mu stává nahodilým prostředkem nespoutané fantazie a jeho realita se skládá libovolně podle nepsaných pravidel (Němec k tomu využívá i makrodetailních záběrů, navíc ve scéně, které nechybí vtip: vyšetření u psychologa připomíná operativní zákrok chirurga – i duši lze rozřezat).

V dílčích aspektech se Němec dokázal napojit na Klímovu extravagantní hru s mystifikací, celkově ale selhal a jeho film je spíše ukázkou nenaplněných ambicí. Škoda, jasně totiž naznačuje stále živou potencialitu Klímovy filozofické skepse i přitažlivost jeho významových světů.

Summary

Michal Kříž: A Work as a Mystification

These short reflections on the relation between Ladislav Klíma's novel *Utrpení knížete Sternenhocha (The Sufferings of Prince Sternenhoch)* and the film *V žáru královské lásky*, directed by Jan Němec and based on Klíma's novel, try to point out the very specific approach to reality shared (to a certain extent) by both authors. While Ladislav Klíma tends to exclude the system of logic (or rationality) from the description of the world's given facts in his novels, Jan Němec asserts a concept of artistic mystification in order to devalue any prevailing concept of truth. Both authors are fascinated by the vision of a stylized world which allows infinite freedom to an absolutely autonomous subject. This subject is also absolutely creative without any possible restrictions.

Poznámky:

1 Jan Patočka, „Ladislav Klíma. Pokus o rozbor klíčových tezí", *Orientace* 2, 1967, č. 3, s. 40–45.
2 Všechny čtyři teze jsou formulovány na základě textu Jana Patočky. Zmínka o Lacanovi se v Patočkově textu nevyskytuje. K tomu dále viz: Jacques Lacan, *Écrits*, W. W. Norton & Company, New York – London 2006; zvl. kapitola „The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious", s. 671–703.
3 Jacques Lacan, „Je pense où je ne suis pas, donc je suis où je ne pense pas", viz týž, *Écrits*, Seuil, Paris 1966, s. 517. K tomu srov. tamtéž, s. 430.
4 K tomu viz Ladislav Klíma, *Traktáty a diktáty*, Votobia, Olomouc 1995. Týž, *Vteřiny věčnosti*, Maťa, Praha 2002.
5 Srov. „Nad prvním filmem: S režisérem Janem Němcem o osamění, nutnosti zápasu – a Démantech noci", zapsala Agáta Pilátová, *Kino* 19, 1964, č. 3 (13. 2.), s. 2–3.
6 Srov. „Film, dokument, mystifikace. Poslední rozhovor Petra Marka s Janem Němcem", rozhovor na žádost redakce *Kino/Ikonu*, http://www.sweb.cz/unarclub/Nemec.html (4. 2. 2009).
7 Tamtéž, s. 1.
8 Tamtéž, s. 3.
9 Gilles Deleuze, *Film 1. Obraz-pohyb*, NFA, Praha 2000, s. 135, 149.
K tomu srov. Ivana Košuličová, „The Free Expression of Spirit: Jan Němec's conception of ‚pure film' in his post-1989 works", *Central Europe Review*; http://www.ce-review.org/01/17/kino-eye17_kosulicova.html (4. 2. 2009). Němec se k této koncepci zobrazení prostoru dostal pravděpodobně přes filmy Roberta Bressona.

aluze
revue pro literaturu, filozofii a jiné

Ladislav Klíma – literární kritik?

Vladimír Novotný

Kdybychom v přítomnosti Ladislava Klímy o tomto prozaikovi a filozofovi mluvili jako o literárním kritikovi, pravděpodobně nebo dozajista by se notně podivil a podivil by se nejspíše značně sarkasticky a nejspíše i vehementně – a nebylo by ani divu. Pokud přesto budeme trvat na určité oprávněnosti slovního spojení „Klíma kritik" či „Klíma i kritik", potom s plným vědomím, že literárněkritická aktivita Ladislava Klímy v obecném či obvyklém pojetí tohoto pojmu není skoro žádná, a říkáme-li „skoro žádná", pak máme na mysli, že texty tohoto ražení nezískaly v jeho poměrně rozsáhlém literárním odkazu nějaké nezpochybnitelně meritorní postavení. Koneckonců je to pochopitelné: kritická praxe i kritická teorie mohla v autorových očích představovat všehovšudy klasický příklad hry s protikladnými pojmy. Nic jiného, ale současně také něco, čemu myslitel přikládal ve svých textech svrchovaně důležitou roli.

Kritikou se Ladislav Klíma opravdu nikterak soustavně nezabýval a občasné výjimky jsou pouze příslovečnými výjimkami z pravidla. Ať o tom byl veskrze niterně přesvědčen – či jindy možná nikoli, a potom šlo o zřetelné gesto estétovo – de facto veškerou soudobou literární sklizeň či žeň, paradoxně však i slovutná díla klasická nebo v různých dobách kanonická, považoval Klíma – opět až na nehojné výjimky – s nepatrnou nadsázkou málem za odpudivé spáleniště novodobého ducha beletristického; a z tohoto negativního stanoviska ponejvíce vycházel. Nicméně, odvoláme-li se i ve stopách našeho výsostného klímovského znalce Josefa Zumra na často citované spisovatelovo tvrzení, že přece „žijeme a pijeme, básníme a hodujeme v zemi Absurdit",[1] potom můžeme připustit, že takto, pokaždé v benevolentních intencích zmíněné absurdity, nejednou hyperbolizované, přesto všudypřítomné a všepronikající, v patřičných situacích s gustem pronášíme i pravověrně kritické soudy – a to platí nebo to nechť platí i pro Klímu samotného.

Jak ale spisovatel a myslitel příležitostně přistupoval ke kritice literární coby k činnosti provozované stejně jako žití, pití, básnění a hodování v oné nikde nekončící zemi Absurdii? Povíme-li to ve zkratce co nejlapidárnější, případně i jedním košatějším souvětím Klímovým, kritická mysl mu byla zejména záležitostí filozofického poznání a z toho vyvěrajícího způsobu myšlení. Obzvláště pak důraz na myšlenky, tudíž na filozofické parametry a s tím související estetické roviny vyskytující se v literárním díle, je pro zhodnocení textu v Klímově přímém nebo nepřímém podání nejednou jakousi arbitráží nejpovolanější a nejprůkaznější. Z tohoto důvodu Ladislav Klíma klasifikuje nebo rozděluje knihy, tj. beletristické práce, jednak na takové, které tlumočí „špatné myšlenky", jednak na ty, které obsahují myšlenky dobré, přičemž podle něho „*špatné myšlenky* jsou ty, které jsou jen nejasným tušením a *napovězením* jasných; špatné myšlení je tudíž to, které se nevyšinulo nad *praktické*". V této souvislosti pak spisovatel (a kritik?) konstatuje, že „dobré myšlení spočívá jen v rozvinutí, – *vyjasnění* špatného".[2]

Načež Klíma (jak píše na stránkách své esejistické publikace *Svět jako vědomí a nic*) v jedné minirozvaze o hodnotě literární tvorby s charakteristickou klímovskou vervou pokračuje: „Dobré knihy vyznačují se jasností, určitostí, bezprostředností, pádností…, – věta za větou, slovo za slovem jako rány kladivem! Špatné knihy poznají se ihned naléhavostí, rozbředlostí, neenergičností, měkkostí; šablonovitou tvářností, konvenčním oděvem… – : – myšlení ve slovech, pouhá dressura, druh konversace: pustý, mělký tlach.“[3] Knihy se vyznačují, praví náš nietzscheovský myslitel, knihy se poznají, zvěstuje Klíma s patřičným důrazem. Kdo však má bezpečně rozpoznat ono vyznačování, kdo to může poznat s naprostou určitostí? Kritik? Nebo Filozof?

Kromě nezbytné přítomnosti skrytého nebo neskrytého filozofického soudu nebo filozofického hodnocení je kritika literární v Klímově pojetí chápána v prvé řadě jako záležitost intuice. Mohli bychom tudíž už na základě všehovšudy několika vět autorových mít za to, že tento spisovatel či myslitel se jako sporadický kritický arbitr bezprostředně či v náznaku hlásí k dobovým kritériím kritiky intuitivní, čili takové kritiky, jež zvláště prostřednictvím tvůrčí kritické intuice odděluje od sebe knihy dobré a knihy špatné striktně jako plevy od zrna a zrno od plev – a průměr je tím, co nestojí za řeč ni zmínku. Jinými slovy se autor *Utrpení knížete Sternenhocha* stává zastáncem a obhájcem takového kritického principu, takového subjektivistického nebo přímo egodeistického, resp. egosolistického pojetí kritiky, jemuž především na základě výšin filozofického zření posuzovatelova povýtce je či by mělo být všechno všeličko jasné, srozumitelné a zjevné již takříkajíc na první pohled.

Především v tomto duchu poté Ladislav Klíma promlouvá v rámci svých rozmanitých textů i jako literární esejista, i jako literární kritik. Když například ve *Světě jako vědomí a nic* ve všeobecné rovině hodnotí určité zákonitosti literární tvorby, zdánlivě se pouze jakoby mimochodem vyjadřuje též k estetické problematice tuzemského písemnictví a k jeho úrovni za časů moderny. Poté v dobovém kontextu českého písemnictví prohlašuje, že „jsou dva druhy spisovatelů: ti, kteří píší pro přítomnost a publikum, a ti, kteří píší pro budoucnost a lidstvo: *šaškové* a *učitelé* lidstva. Myslí-li první jen okamžik na věc, druzí na čtenáře, stanou se špatnými,“ tvrdí spisovatel neméně kategoricky.[4]

A potom již Ladislav Klíma rozvíjí tuto svou tezi dál právě v duchu paradigmatu či antiteze šaškové versus učitelé, aniž by dal co kritik najevo, k jakému modelu nebo typu by mohl mít blíž: „Špatný učitel, který se zapomene a mluví s dětmi jako s dospělými; špatný spisovatel-šašek, který se zapomene, a neodepře si sdělit *publiku* dobrou myšlenku…“ A pak ještě dodává: „Spisovatel-šašek by měl nejdříve prostudovat své publikum tak exaktně, jako zoolog studuje svůj *hmyz*. […] Spekulant takový zasluhoval by za svou energii větší úctu, než mnohý zbabělý, vskutku velký spisovatel!“[5]

To znamená, že Ladislav Klíma jako vrstevník a současník především osobností z kruhů literární dekadence v dané úvaze, stejně jako v některých jiných pasážích, povýtce s náruživou dikcí sobě vlastní radikálně rozhraničuje i ve sférách literárních. Zmíněné spisovatelské umění klade na stranu jednu a spisovatelské řemeslo zase na druhou stranu, přičemž v této esejistické klasifikaci odmítá a popírá pouhou možnost jakéhokoli, byť sebemenšího prolínání obou zformulovaných principů. Dokonce, dovedeme-li autorova slova do určitého extrému, chce-li spisovatel „špatný“ stát se „dobrým“ a psát nebo začít psát dobré knihy, považuje to Klíma za zradu sui generis, za neblahé zpronevěření se vlastnímu já, ba i za překročení jisté nepřekročitelné etické a estetické hranice. A kromě toho i za nepřípustné přeonačování spisovatelského ega.

Přitom on sám, jak zasvěcení interpreti Klímova literárního a filozofického odkazu dobře vědí, si právě v takovéto difúzi protichůdných stylových postupů, tj. v mnohotvárném prostupování tzv. pokleslých a tzv. nepokleslých žánrů, nepokrytě liboval. Prokazuje to jeho příchylnost k žánrům jako například horor nebo fantaskní vyprávění, ale i záliba v triviálních příbězích, z nichž Ladislav Klíma, právě jako spisovatel a filozof v jedné osobě, nepochybně vědomě vycházel. A to buď aby se jako učitel stával oním šaškem, tj. řečeným spisovatelem-šaškem, a tím pádem hodlal své čtenářstvo především pobavit, anebo, dozajista s nemenším zaujetím a zápalem, aby se ze šaška, což s převelikou pravděpodobností činil mnohem raději, proměňoval v onoho vyšším vědomím a vyšším věděním obdařeného učitele, rádce, démonického průvodce, soudobým módním slovem v jakéhosi guru.

Tato tvůrčí dichotomie, která je pro spisovatele v mnoha beletristických textech vskutku příznačná, se ovšem u Ladislava Klímy výrazně méně prosazuje v jeho rozptýlených rozjímavých sentencích nebo „diktátech" literárněkritických, případně literárněesejistických. Zajisté se Klíma ani v takových občasných případech nevyhýbal tvrzením, která už ve svém jádru obsahovala záměrný protimluv. Například svou erbovní knihu *Svět jako vědomí a nic* autor uvádí předmluvou, na jejímž počátku stojí tvrzení, že tato práce je „určena skoro vesměs jen pro ty čtenáře, kteří neumějí číst";**6** čili se z pozice autora staví, jako by byl tento filozofický spis nebo filozofický esej (jejž přitom Klíma označuje za věc zřejmě významnější, než je veškerá jeho pozdější produkce) adresován z valné části a v jádru věci toliko myšlenkovým analfabetům. Posléze ještě pisatel k tomuto svému tvrzení připojuje poněkud sardonické či paradoxní vysvětlení, že tuto knihu napsal pro „ty, kteří čtou chvatně, t. j. bezmála všechny dnešní čtenáře".**7**

Zmínění dnešní čtenáři, to jsou pochopitelně Klímovi současníci z desátých a dvacátých let uplynulého století, a právě s ohledem na jejich spěch a shon je uvedený autorův paradox zformulován. Mimochodem poznamenejme, že dnes se čte mnohem chvatněji a tato chvatnost zjevně poznamenává četbu mnohem většího počtu recipientů, takže z tohoto pohledu by měl být Klímův spis, určený pro chvatně čtoucí čtenáře, v nynější době ještě aktuálnější a měl by teoreticky oslovit daleko větší obec recipientů. Jenže vzápětí zde Ladislav Klíma s potěšením vyvrací sám sebe, tj. své předchozí tvrzení, neboť se v předmluvě k danému svazku vysloveně zapřísahá, že jakožto autor „měl vždy rozmar, najít si kriterion literární ceny, všude platné, neklamající, drakonicky lakonické". Tato svá slova ovšem doprovází typicky klímovskou poznámkou, kterou si nedovedl odpustit, že takové „lakoničnosti dojde se jen obšírností nejrozbředlejší".**8**

Příkladem uplatňování „kriterionu literární ceny" je rovněž Klímovo zřetelně literárněkriticky nebo literárněesejisticky motivované, leč také velice razantní oddělování či rozlišování „básníka" a „umělce". Pokud však je „umělec" něčím či někým, kdo je schopen častých a trvalých stavů osobité kreativity a kdo je způsobilý vykázat se „monstrosním spojením značného quanta duševní síly",**9** básník představuje v očích Klímových jeho naprostý protiklad. Pro takto temperovaný typ literárního tvoření a pro estetický postoj, který je v autorových očích spojován s pojmem či označením „básník", nemá Ladislav Klíma žádných hřejivějších slov než těch, která si v podobném kontextu volí a která u něho vyznívají jako rozkacená a rozhorlená filipika proti všem, kdo nejsou umělci, kdo nejsou nositeli řečeného kvanta duševní síly a kdo jsou naopak člověčími produkty se „zkaženými rozumovými a *řídícími* instinkty".**10**

Klímovy filipiky, jistěže neztělesňující charakteristické literárněkritické sentence, v sobě obsahují nápadné znaky literárněkritického pranýřování, mj. i z toho důvodu, že bez skrupulí označují hojné negativní vlastnosti soudobé tvorby nebo soudobého básnictví (a zdaleka nejen soudobého). Autor přece zcela neslitovně po umělecké stránce zatracuje i lorda Byrona, z prozaiků Honoré de Balzaca, Ivana Sergejeviče Turgeněva, Augusta Strindberga a další,**11** přičemž zároveň postuluje taktéž protikladné, byť přímo v textu nevyřčené nebo zde nepojmenované hodnoty nebo kvality opačné, vnímané jako pozitivní, podle Ladislava Klímy se vyznačující zjevnou přítomností řečené duševní síly, neboli výraznou schopností filozofického myšlení v uměleckých obrazech. Vskutku rozlíceně a rozkaceně dovede Ladislav Klíma například v textech z knižního souboru *Hominibus* psát o básnících, kteří, kdyby byli vystaveni jeho sršatě odsudečné dikci, by si asi připadali jako na příslovečném pranýři anebo přímo v pekle kritických ostnů a šlehů!

Autor promlouvající jako kritik či mnohem více jako ryzí kritik esejista začíná totiž například jednu svou insinuaci vpravdě kritickým nebo esejisticky hněvivým přirovnáním, že básník, to jsou podle něho hnijící pařezy bez květu. Že básník je inkarnovaná prolhanost. Inkarnovaná nabubřelost. Obraz ubohosti. Že specificky básnické je věci pomocí sentimentálnosti nafukovat. Že „básník je nejješitnější ze všech žen; – vydává ze sebe volský řev a myslí, že to moře kolem něho burácí." Je nejnestydatější ze všech židů, umanutě pokračuje autor, je malomocným, ukazujícím s obzvláštní zálibou své vředy celému světu. Je líný jako medvěd; právem se mu to vytýká, ale neprávem se od něho pracovitost žádá. Je nanejvýš zbabělý, ba honosí se svou zbabělostí. Pro jeho nemužnost zamiluje se doň málo žen, po jejichž lásce přitom takový „marnivý a chlípný versifex" prý vskutku nade vše prahne. A ještě dva klímovské ortely na závěr: jednak že básník je „v každém ohledu inkorrigibilní" – a dále, že „básník je nejkomičtější figurka pod sluncem".**12** Klíma ovšem

nešetří ani plemene takzvaných badatelů: prohlašuje o nich, že „učenci raději čtou, než myslí, raději rozřezávají knihu, než čtou“.[13]

Literární a zejména divadelní kritik Josef Kodíček nedlouho po spisovatelově úmrtí napsal v úvodu k prvnímu knižnímu vydání souboru povídek *Slavná Nemesis*, že „ačkoliv byly doby, kdy Klíma psal přímo maniakálně, nebyl literátem z pudu. Pohrdal spisovatelstvím jako řemeslem a pokládal je za něco podružného u srovnání s duchovním cílem, který si postavil. Šlo mu o docílení vítězství vnitřních, o interní svobodu a pravdu, ne o působení na venek. Řada prací vznikla jen proto, aby externí činnost, jíž jest z části psaní, uvolnila jeho duševní napětí.“ Posléze Kodíček na jedné straně se zjevnou kritickou blahovůlí, leč zároveň i s mírným posteskem v závěru citované sentence lakonicky podotýká: „Ze stejného důvodu také pil.“[14]

Toto pohrdání, tj. pohrdání spisovatelstvím, nebylo však u Klímy nikterak univerzální. Ano, právě on napsal bez mrknutí oka a s vražedným kritickým gustem například o pohádkách Rudyarda Kiplinga, že jeho díla jsou „pouhá litteratura“ – opět tedy odděluje literaturu od ryzího literárního umění, vyznačujícího se myšlením a myšlenkami –, že vše je u Kiplinga „nezdařené: nechutné až k hnusnosti, žádná pohádka, žádné vyšší umění, nic pro děti, nic pro dospělé, blbá posa, litterarní spekulantství. Ještě že se člověk o zoologii tu a tam poučí. Anglicky mlhavě husté a tlusté, neohrabané.“ Načež z řečeného vyvodí krutý verdikt: „Angličan jest opakem genia.“[15] Vzápětí v témže textu prohlásí o lordu Byronovi, že tento klasik romantismu je všehovšudy „inteligentní hejsek, lord-canaille, moralní, liberalní, socialně demokratická, pesimisticky žalostně vřeštící trouba. […] Celkem jen mediokrita, dostavší na chvíli křídla jako mravenec v létě.“ A dodává: „Jako myslitel je B. [tj. Byron] přímo hanebný, jako l`homme d`esprit jen prostřední; jeho poezie je poezií nižších zon: lůzových citů, lůzového tropení…“[16]

Jenže zároveň dokáže s nadšením neméně kritickým, aniž by jakkoli pozbýval kritické či esejistické soudnosti, vzplanout pro kdysi uctívaného tuzemského autora, ač bychom toho v daném případě asi právě u Ladislava Klímy vůbec neočekávali. Napíše o něm, že „nedovedu mého drahého, čistého svatého […] ostřeji hanět, tím méně satyrisovat. I když je špatný, pro mne je dobrý; tak Descartes shledával šilhání u své milenky krásným; bylo též krásné.“ Připouští sice, že jde o díla „málo významná a matná: vycházející i zapadající slunce, oko kmeta i novorozeněte jsou kalné. A přece všude něco tajemně se mně líbí a líbilo by se mně to, třeba v *menší* míře, i kdybych nevěděl, kdo je autorem. Vždyť je to pořád on! Urinuje-li heros, je to vznešenější, než létá-li obyčejný člověk. […] I z míst nejvíce nevýznamných vane tiše teplo Č. srdce, teskně se leskne světlo ducha – jeho měsíčního ducha.“[17] Až poté co kritik esejista dodává: „Co Č. schází, je slunečná záře velké vůle a blesky odvahy…“

V tomto zamyšlení tudíž Klíma nebývale vlídně či příznivě pojednává o knihách spisovatele zaživa prohlášeného za klasika – totiž jednoho z posledních velkých národních buditelů, Svatopluka Čecha. V jiných svých zvláště publicistických článcích však českou literaturu národního obrození čili 19. století nešetří ani v nejmenším a s bezohledně stylizovaným antivlasteneckým despektem ji i blasfemicky zesměšňuje. Přesto náš prozaik a myslitel posléze v uvedeném textu týkajícím se domácího písemnictví praví: „Velký spisovatel měl by vlastně sdělovat jen myšlenky předně nanejvýš důležité a za druhé zcela nové: co věta, to nečekaný milionový dar lidstvu […] Jinak je spisovatelství tlach.“[18] Pár let před svým skonem autor důrazně opakuje, že „dobrý spisovatel – [je] dárce“. Že musí přinést něco nového – „jinak nemá jeho věc smysl“.[19] A realita, vztah ke skutečnosti? Ta může být podle Klímy „tvůrci dobrá jen jako instrument a hrubý prostředek, poměr její k němu jest poměrem otroka k absolutnímu pánu. […] Největší část velkých umělců a básníků byli jen plagiatory skutečnosti.“[20]

Literát a filozof Ladislav Klíma se za kritika v běžném pojetí této tvůrčí profese dozajista nepovažoval, i když se například v dopise Antonínu Pavlovi z února 1925 pokusil o určitou typologii žánru kritické recenze: vyděluje takto recenzi nejprve konstatující, jíž pokládá za „nejnižší a nejsolidnější“, dále za trochu vyšší typ klade recenzi všeobecně kritizující a ještě výše staví recenzi analytickou; za zvláštní druh recenze pokládá recenzi sociální.[21] Esejistický způsob myšlení a tedy i výsostný literárněkritický styl mu však byl bytostně blízký. Nicméně náš spisovatel a filozof v této souvislosti adresoval příteli Pavlovi slova, která lze označit za Klímovo více či méně zformulované literárněkritické krédo: „Kdybych

já byl recenzentem, mou oblastí byla by recenze *metafyzická*: *osobně* metafysická, *objektivně-subjektivně* metafysická…; neboli jedním slovem vskutku hluboká.“**22**

Můžeme tudíž po zralé úvaze konstatovat, že myslitel a prozaik Ladislav Klíma se v některých textech svého tvůrčího odkazu projevoval i jako kritik esejista, jako esejisticky promlouvající kritik, jako kritik sice nesoustavný, nepochybně však jako esejisticky své myšlenky modelující člověk s romanticky, přesněji řečeno novoromanticky stejně nietzscheovsky vyhraněným ideálem literatury směřující k výšinám, k olbřímím idejím, či alespoň k „myšlenkám“. Tyto velké postuláty dovedl Klíma převtělit i do ironických sentencí, směřujících ke každodenní kritické praxi. Právě takhle, jako maxima typicky arcisršatě klímovská, ostatně vyznívá také jeho vskutku kritická, vskutku jakoby z pera kritikova přicházející a náramně jedovatá „rada lepším autorům“. Zní takto a vyznívá snad skutečně nadčasově: „Dojíš-li krávu, tahej ji za cecky a ne za uši nebo rohy.“**23**

Summary

Vladimír Novotný: Ladislav Klíma – a Literary Reviewer?

Ladislav Klíma, a philosopher and novelist, certainly did not belong among the representatives of a scientific criticism or of Czech literary criticism of the professional type. However, the heritage of his creative ideas also includes significant critical pieces. Klíma primarily understood it as an issue of philosophical intuition as well as the expression of the individual way of thinking. He therefore suggests a typological point of view, according to which fiction or poetry are divided into works which contain either ‘good’ or, on the contrary, ‘bad’ ideas. In terms of his critical reasoning, Klíma delivers numerous insinuations against ‘poets’ as well as ‘scholars’; he also condemns world-known or national writers. On the other hand, he appreciates e.g. the work of Svatopluk Čech. In his appraisal Klíma sets the so-called ‘criterion of literary worthiness’, and says that if he himself were supposed to write reviews, he would only write those of a metaphysical nature. In other words, reviews of an essayistic nature.

Poznámky:

1 Josef Zumr, „Klímova románové féerie“, in: Ladislav Klíma, *Putování slepého hada za pravdou*, Volvox Globator, Praha 2002, s. 138.
2 Ladislav Klíma, *Svět jako vědomí a nic*, přetisk druhého vydání pražského nakladatelství Aventinum z r. 1928, Trigon, Praha 1990, s. 132.
3 Tamtéž, s. 133.
4 Tamtéž, s. 133–134.
5 Tamtéž, s. 134.
6 Tamtéž, s. 7.
7 Tamtéž.
8 Tamtéž, s. 11.
9 Tamtéž, s. 143.
10 Tamtéž, s. 143.
11 Srov. Ladislav Klíma, *Hominibus*, Torst (Sebrané spisy Ladislava Klímy, sv. 2), Praha 2006, s. 191–193.
12 Tamtéž, s. 144.
13 Tamtéž, s. 148.
14 Josef Kodíček, „Předmluva“, in: Ladislav Klíma, *Slavná Nemesis*, Sfinx, Praha 1932, s. 12.
15 Ladislav Klíma, *Hominibus*, s. 190.
16 Tamtéž, s. 191.
17 Tamtéž, s. 193.
18 Ladislav Klíma, *Mea*, Torst (Sebrané spisy Ladislava Klímy, sv. 1), Praha 2005, s. 36.
19 Tamtéž, s. 618.
20 Tamtéž, s. 608.
21 Ladislav Klíma, *Hominibus*, s. 471–472.
22 Tamtéž, s. 472.
23 Ladislav Klíma, *Mea*, s. 495.

aluze
revue pro literaturu, filozofii a jiné

Putování slepého hada za pravdou
Pokus o filozofickou interpretaci

Roman Kouřil

I.

„Kolem něho se zvedl uragán: had se začal pohybovat.“

Ve svém příspěvku bych chtěl filozoficky interpretovat kratší alegorii či bajku Ladislava Klímy z roku 1917 *Putování slepého hada za pravdou*.[1] Co zde ale znamená pojem „filozoficky interpretovat“ literární dílo? Znamená to především přejít z literatury do filozofie. Zda a jaký rozdíl je mezi literaturou a filozofií, zda jsou to naprosto rozlišné formy sdělování, nebo zda je jedna pouze podskupinou druhé, zde nebudeme řešit, neboť to není předmětem této konference ani tohoto příspěvku.

Na rozdíl od literární interpretace, která vychází z literatury a zůstává v literatuře, tzn. zkoumá formu a obsah díla, jeho provázanost s jinými díly a celou literární tradicí atd., přičemž se opírá především o literární vědu, filozofická interpretace odebírá dílo literatuře, které už tak úplně daný text nepatří. Vyjímá je z literatury, aby je umístila do proudu filozofie, do filozofických střetů a roztržek, do filozofického tázání a historie tohoto tázání. Toto uzurpování je zde snad usnadněno a ospravedlněno i tím, že Klíma sám bývá řazen mezi filozofy a v jeho próze se vždy ozývají jeho filozofické názory.

Ovšem moje otázka po místě Klímovy bajky ve filozofickém pohybu 20. století se stává tázáním po filozofii 20. století jako celku. To ale přináší minimálně dvě obtíže: a) Otázka se zdá být neúměrně široká a vlastně nezodpověditelná, neboť stěží někdo dokáže obhlédnout všechna zákoutí a proměny, kterými si prošlo myšlení 20. věku; b) Filozofie byla vždy rozštěpená na mnoho směrů, multiparadigmatická, pluralitní, ne-jednotná. A příkaz dne zní zachovat onu pluralitu, ne-sjednocovat, nevyhlašovat hegemonii jednoho směru nad druhým, nechat „růst květiny všech barev“. To jsou dvě vzájemně provázané obtíže, které na první pohled znemožňují úkol, který jsme si stanovili, vůbec provést. Přesto si myslím, že cestu v tomto nepřehledném chaosu nalézt lze. Je to dáno i tím, že naše myšlení dnes ještě zcela neopustilo tehdejší čas. A přece už do něj nepatří. Jsme tedy mimo i uvnitř, jsme v nich stále namočeni a přece máme odstup od událostí, které určovaly to, čemu dnes říkáme 20. století. Blízkost usnadňuje porozumění, zatímco distance umožňuje nahlédnout věc v celku.

Jedním ze zásadních témat filozofie, a možná téma bytostně nejdůležitější a pro ostatní témata určující, bylo to, co bych nazval „válkou o subjekt“. To, že válka jako taková je pro 20. století konstitutivní, popsali a reflektovali už mnozí jiní, mezi nimi jmenujme filozofy Emmanuela Lévinase, Michela Foucaulta nebo Jana Patočku. Vždyť těžko nevidět dosah a důsledky dvou celoplanetárních katastrof. První smetla starý řád světa a stala se dě-

sivým a opravdovým počátkem nového století a druhá svým šílenstvím dokonala proměnu a současně provedla historický a společenský obrat, kterého jsme my dosud dědicové.

Co je zde ale myšleno pojmem „válka o subjekt“? Jde o válku, již nelze ztotožnit s žádnou bitvou, s žádným mrtvým, s žádným výstřelem ani výbuchem. Ale kterou nelze od těchto bojů oddělit, protože by se jinak ztratila ona vlastní hrozivost moderní války a z jejích bojů by se staly pouhé přestřelky a zabíjení, které je sice samo o sobě svým obrovským množstvím mrtvých děsivé, ale přece jinak by nebylo nijak zvláštní. Nelze dokonce tvrdit, že válka o subjekt začala až světovými konflikty, snad je její počátek svázán s temným počátkem filozofie, ale nikdy dosud nebyla tak určující, tak děsivě mocná jako tehdy a dnes.

II.

„A nakonec vyskočil a zvolal ke svému uctivě žasnoucímu okolí:
‚Tenhle had se musí stát nástrojem mých válečných plánů, mou novou zbraní,
která všechno rozdrtí.‘“

Právě základní a specifické rysy „války o subjekt“ bych chtěl předvést na nepříliš obsáhlém spisku *Putování slepého hada za pravdou*. Tato bajka vypráví o jednom mravenčím králi, který má přání ovládnout svět. K tomu mu má pomoci slepý had, s nímž jako s nejděsivější zbraní v mravenčím světě král uzavře podivné spojenectví. Po likvidaci vnitřních nepřátel královny Korduly, kardinála Mizeranděla a jejich poskoků a patolízalů je kniha zakončena projevem krále, ve kterém vyhlašuje nový začátek svého vládnutí: novou podobu své absolutní moci, ostouzení a odsouzení všech mravenčích bytostí, ustanovení jediného absolutního subjektu, kterým není nikdo jiný než on sám.

Z parodického a nemilosrdně zesměšňujícího a imaginativního klímovského stylu, který se v této knize rozvíjí do plnosti, tak vystupuje téma vážné a skutečné. Je to téma moci, války a subjektu. Ale podívejme se na jeho spis více zblízka, protože jen tak se můžeme pustit doopravdy do filozofické interpretace, která by měla být předmětem tohoto příspěvku.

Neustálému boji krále mravenců, opilce Všislava, jehož je bajka o hadu popisem, lze porozumět jako přechodu či rozdílu mezi tradičním a moderním bojem či vedením války.[2] Na úvod vypravěč líčí tradiční dobyvatele světa:

„Alexandru Makedonskému, Napoleonovi atd. se říkalo vládci světa – ty sám jsi možná často papouškoval podobné tituly. A vlastně – co je svět? Souhrn všeho, co existuje. Takzvaný ‚vesmír‘ je pravděpodobně jen zanedbatelně malý díl světa: prostor si lze snadno odmyslet od jsoucna. Naše planeta je jednou molekulou ‚vesmíru‘. Ale ani tuto malou molekulu neovládli tihle dobyvatelé, nýbrž jenom její nepatrnou část. A co to tu vůbec žvaním za hloupostí!: copak ve svých říších ovládli například vítr, vulkány, podnebí, mouchy, ptáky nebo bacily? Jenom mizerných pár milionů lidí! Ale co dál ještě blouznim? Některých jejich rozkazů sice lidé trochu uposlechli, ale jinak každý člověk jednal takřka ve všem podle své vlastní vůle.“[3]

Vynecháme-li ontologické teze o tom, co je svět, pak je tato pasáž filozoficky zajímavá z pohledu analýzy moci. Co nám chce říci? Především to, že všichni známí i zapomenutí dobyvatelé a králové, kteří uzurpovali větší či menší území od prehistorie takřka po současnost, vždy byli především nositelé vlastních titulů a odznaků moci, než aby byli přímí nositelé a vykonavatelé univerzální moci. Na to byla jejich moc příliš rozmělněná a slabá, a oni neměli, přes veškerou svou sílu, nástroje na její koncentraci. Mohli tak bojovat s jinými vládci, snažit se je pokořit, sebrat jim jejich vládu a území, ale nikdy s nimi nemohli vést opravdovou válku – alespoň tak, jak válce rozumíme dnes. Neboť válka vyžaduje moc, které se vše podřizuje, která dokáže mobilizovat **veškeré** zdroje určené pro vítězství.[4]

Ale o co se primárně vedou boje či války? Je to území či zdroje na tomto území? Je to osvobození lidu trpícího pod nadvládou tyrana? O náboženskou pravdu? O „pouhou“ moc? Všechny tyto odpovědi jsou možné a jsou taky běžné. Ať je to tak nebo jinak, vždy jde o **ovládnutí** nepřítele, nepoddajného druhého, který nám brání dosáhnout našeho cíle.[5] Ovšem podoba, význam či smysl onoho ovládnutí se může velmi zásadně lišit. Od symbolického uznání nadvlády či placení tributu vítězům, přes odevzdání vlády na svém území, až po kulturní nebo fyzický zánik poraženého. Toto vše platí v lidských společnostech odedávna.

Ale až 20. století, jako století války, do té míry zdokonalilo válku o subjekt, že se stala každodenní realitou. V tomto čase již nešlo jen o ovládnutí člověka, jako faktického jsoucna, ale o podobu a ovládnutí lidského subjektu jako takového. Vždyť co jiného jsou střety různých proudů filozofie (marxismu, biologismu, fenomenologie, novopozitivismu, existencialismu, katolické teologie, feminismu atd.) nebo boje ideologií (fašismu, nacismu, komunismu, socialismu, liberalismu, anarchismu), které jsou deriváty filozofie, než válka o podobu lidství, o povahu subjektu? Podle povahy subjektu[6] je dále určováno místo subjektu ve společnosti a především legitimní povaha moci, která na tomto subjektu může být vykonávána.[7] Právě podoba subjektu je klíčem k legitimitě moci. A legitimita moci je prvořadý nástroj k získání skutečné moci, byť by byla její povaha nejsublimnější. Subjekt a jeho povaha se tak ukazuje současně jako nejcennější „majetek" i jako nejsilnější zbraň. Bez získání subjektu nikdy neovládneme člověka zcela. Vždy přinejlepším budeme „pouzí" Alexadři a Napoleonové.

Pokud se vrátíme zpět ke Klímově bajce, je to symbolicky onen slepý had, kterého pro sebe získal král a s jehož pomocí se sám stane neporazitelným. Je to „zcela nový prostředek vedení války" a právě „takové vynálezy rozhodují o osudu národů".[8]

III.

„Bouřlivý vítr, opojení vítězstvím, gigantické naděje a duch rumu."

„Dlouho určovalo mé chování jenom mé zlaté a dobrotivé srdce, byl jsem ke všemu tomu hmyzu shovívavý, takže jsem se leckomu zdál slabý – ale všechno má svůj konec, jitrnice dokonce dva. Dlouho dráždili lva, a on jenom velkomyslně a ospale mručel, ale dnes konečně zvedl mocnou pracku – a pohleďte!"[9]

S těmito slovy přichází král, který již plně ovládá hada-subjekt, aby zvěstoval své krvavé a pochmurné anti-evangelium, a národ před ním bojácně pokleká. Od chvíle, kdy se zbavil svých soků, kteří mu pomáhali držet monarchii, stává se s pomocí nové zbraně novým absolutním vládcem, diktátorem moderního střihu, předobrazem nastávajícího totalitárně-byrokratického zřízení. Nastává doba, kdy král promlouvá takto:

„Dobrotu jsem odhodil, od této chvíle nechť o pozemských osudech rozhoduje jenom krutý rozum a má ukrutná vůle."[10]

A jeho další řeč o nové nastávající společnosti je nesena myšlenkami o totální a nezpochybnitelné vůli panovníkově: „Všechno ve státě jsem já, já! Vy jste jenom štafáž, jenom pozadí, jenom jakási dekorace,"[11] která pro své prosazení bude používat místo vládních institucí byrokratický aparát:

„Už samo slovo ‚parlament' vám napovídá, že v něm nejste povoláni k činnosti, ale jenom k řečnění, tj. ke žvanění, protože veškeré řeči bez činů jsou jen plané žvásty! […] Ještě dnes vy všiví psi opustíte město. […]

A zruším i instituci ministra. V pojmu ‚ministr' je cosi, co zasahuje do vladařských práv monarchy. […] To všeobecné a podstatné, a jedině zajímavé, zařídím já sám; speciální řemeslné záležitosti naložím na nákladní mezky a tažné voly, zkrátka na ten úřednický ksindl, kterému se ovšem nebude říkat ministr, ale ‚odborník'."[12]

Tato vůle rovněž vládne nerozlišitelné mase lidu bez práv, vzdělání a kultury:

„Kdo čte, je velezrádce! Správný národ se nemá ani pokoušet o nějaké myšlení. Gramotný národ je nejenom nemorálnější, ale i hloupější. […] Náboženství bude zrušeno, protože vaším bohem jsem se stal já. Kněze proměním ve své osobní pacholky. Z lékařů budou rasové, řezníci, hrobníci, popravčí a katové. […] Stejně tak zruším i šlechtu. Šlechtici se stanou – a bude to zajímavý experiment – těmi nejnižšími a nejšpinavějšími nádeníky. Veškeré jejich jmění připadne mně; při této příležitosti si zvýším svůj soukromý příjem monarchy šestinásobně."[13]

Problémem ovšem zůstává, jak tuto královu-Klímovu závěrečnou řeč, která je nepochybně završením tohoto dílka, zhodnotit. Je to snad varování před nadcházejícím režimem, který má v následujícím čase přijít a pokořit všechny demokratické hodnoty, které byly v politice vybojovány? Mnohé z předchozích vět by tomu nasvědčovaly. A pro nás, kteří jsme přímo nebo zprostředkovaně zakusili moc totalitního režimu, se taková řeč jeví přímo jako hrůzně trefné proroctví.

Nebo máme této řeči rozumět jako výsměchu lidskému stádu, které je vláčeno libovolným rozhodnutím několika málo mocných a slepě se podřizuje jejich přáním? A ve-

likost mocných pak není určována ničím jiným než blouzněním, opilostí a touhou po moci. Jinak jsou tito „velikáni“ stejně směšní a plní lidské tragikomedie jako všichni ostatní. Pro toto by zase hovořil „duch“ Klímovy filozofie a jeho nietzscheovské zaměření,**14** okořeněné o nelítostné zesměšnění a parodii všeho, co bylo ještě v Klímově době (snad) bráno za svaté.

Zdá se mi, že pro přiměřené porozumění *Putování slepého hada za pravdou* je třeba podržet oba dva pohledy: jak ten varovně-vážný, který nás jako zlé proroctví naplňuje děsem, tak i ten výsměšný, který svým nahlédajícím a znevažujícím pohledem opovrhuje lidskou slabostí a malostí a současně dává individuu posilu proti nástrojům moci, která si ho neustále snaží podmanit. Jedině tak plně získáme to, co je v tomto literárním díle ukryto, a získáme možnost nahlédnout do všech záhybů Klímova myšlení.

Summary

Roman Kouřil: *The Pilgrimage of a Blind Snake to the Truth*. An Attempt at a Philosophical Intepretation

The author of this paper seeks to arrive at a philosophical interpretation of Ladislav Klíma's fiction *Putování slepého hada za pravdou (The Pilgrimage of a Blind Snake to the Truth)*. From the philosophical point of view, he shows how Klíma, who is often called “solitaire” in the Czech Republic, is connected with one of the most significant features of the 20th century philosophy, the “war on subject” by the author. In Klíma's fiction, the War on subject is symbolized by the method, which the King of ants uses to possess the blind snake for becoming an absolute master of all the ants all over the world. *Putování slepého hada za pravdou* is thus interpreted as a tragicomic allegory of the dictatorships and tyrannies of the 20th century, which use the philosophy of subject to legitimate their own unlimited power over people.

Poznámky:

1 Ladislav Klíma, *Putování slepého hada za pravdou*, Volvox Globator, Praha 2002.
2 Rozdíl mezi pojmy tradiční a moderní není nikdy úplně ostrý, není ani časově posloupný.
3 Ladislav Klíma, *Putování slepého hada za pravdou*, s. 11.
4 V tomto smyslu měly např. Olympijské hry v Číně blíž k mechanismu války než tažení již zmíněného Alexandra Makedonského.
5 Srov. např. Clausewitzovu definici války: „Válka je násilný akt, který má sloužit k tomu, abychom svého oponenta přinutili vykonávat naši vůli.“ Claus von Clausewitz, *On War*, Penguin Books, London 1982, s. 101.
6 Tedy odpověď na filozofickou otázku: „Co je člověk?“
7 Politická moc je nejviditelnější, ale rozhodně ne jediná. Dále je to moc vědy obecně, která je aplikovaná v biologii, medicíně, pedagogice, sociálních vědách, historii, sexuologii atd. Toto působení vědění na subjekt není nic nového, ve svém díle je rozpracoval především M. Foucault. Moc vykonávanou na subjektu ovšem nelze hodnotit jednoznačně negativně, což nebylo podle mého názoru ani Foucaultovým záměrem.
8 Ladislav Klíma, *Putování slepého hada za pravdou*, s. 9–10. Mistrovsky a nemetaforicky – také na základě jiných zkušeností – fungování subjektu jakožto nástroje moci předvedl George Orwell v nejslavnější antiutopii 20. století *1984*.
9 Tamtéž, s. 108.
10 Tamtéž.
11 Tamtéž, s. 109.
12 Tamtéž, s. 109–110.
13 Tamtéž, s. 111–112.
14 Zde, v narážce na Nietzschův vliv na Ladislava Klímu, by bylo dobré poznamenat, že Klíma sice z Nietzscheho vychází a plně uznává jeho filozofii, ale současně ve svém díle předvádí i parodii na koncepty a myšlenky svého německého učitele.

Tělo trpící – tělo píšící
Melancholie a transcendence

Kamila Woźniak

Jestliže zkoumáme životopisy významných umělců – ať už jde o spisovatele, malíře, sochaře či skladatele –, můžeme si povšimnout jednoho zvláštního společného rysu, který je pro jejich životy příznačný. Jakožto osoby obdařené talentem, géniové svého oboru, byli zřídkakdy náležitě doceněni a pochopeni prostředím, v němž žili. Byli páleni na hranici z lidského nepochopení, ignorance a závisti, upadali do zapomnění a často teprve jejich smrt byla podnětem k hlubší analýze jejich tvorby. Podobně tomu bylo i s *enfant terrible* české literatury a filozofie – Ladislavem Klímou. Tento český prozaik a filozof budil a stále budí mnohé kontroverze mezi odborníky i prostými čtenáři.

V Polsku byl z Klímovy tvorby donedávna znám v podstatě jen jediný titul – *Utrpení knížete Sternenhocha* (Cierpienia księcia Sternenhocha, překlad Jacek Baluch, 1980). Teprve nedávno se na knižním trhu objevil překlad Leszka Engelkinga *Jak będzie po śmierci i inne opowiadania* (Jak bude po smrti a jiné povídky). Tento autor je občas v Polsku zmiňován také v souvislosti se slovanskou filozofií. Polskému čtenáři však Klíma zůstává zcela neznámý, pokud jde o jeho specifickou, originální filozofii deoesence a solipsismu.

Tato črta si klade za cíl přiblížit tuto postavu prizmatem některých zásad psychologie, založených mimo jiné na konkrétních vyjádřeních Julie Kristevy, Sigmunda Freuda, Kazimierze Dąbrowského či Carla Gustava Junga, jež se týkala melancholie a psychické dezintegrace jedince. Tento text je pokusem o propojení psychologie osobnosti autora s jeho literární tvorbou.

Osudy L. Klímy a jeho filozofická a beletristická tvorba nám dovolují konstatovat, že to byl člověk neschopný společenského života. Pohrdal lidmi, jejich zákony a pravidly, jejich měšťáckou povrchností, kterou považoval za nesmyslnou a pokryteckou. Autor *Diose* byl už v útlém mládí samotářem a nelidou, jeho výchova probíhala bez větších potíží až do zlomové události, jíž byla smrt matky (1894), již dříve zemřely sestry a dva bratři, potom i spisovatelova babička. Smrt bratří a nejdůležitějších žen v rodině měla bezpochyby vliv na jeho životní postoje. Začal krást, po nocích se toulal po lesích a vesnicích, rozbíjel okna, lámal kříže, až konečně za urážku Habsburků, jež nazval prasečí dynastií, mu byly zapovězeny všechny školy v monarchii. Ve svém literárním životopise (*Vlastní životopis*) zmiňoval, že už od nejmladších let pohrdal lidmi. Nenáviděl pobyt v jejich blízkosti – to se týkalo i rodiny a vůbec veškerého zájmu o vlastní osobu. V patnácti letech nechodil do školy, nebyl nikde zaměstnán a žil z peněz po matce.

Klíma byl za svého života nedoceněný, v pozdějších letech byl situován někde mezi expresionismem, dadaismem a surrealismem. Byl kritizován za množství pornografických motivů ve svých dílech, stejně jako za nesrozumitelnost svého filozofického diskurzu. Psal hodně a skoro každý den. Bohužel své tvorbě příliš váhy nepřikládal, byla pro něj pouhým

odrazem či osobitým pokusem vyjádřit literárně své filozofické názory a emoční stavy. Klíma se nestaral ani o slávu, ani o peníze, takže jednoho ani druhého nikdy neměl nazbyt. V záchvatech úzkosti a pochybností pálil všechny své rukopisy; mnoho z nich dodnes nebylo publikováno, stejně tolik se ztratilo, nebo je známo pouze fragmentárně. Velikost Klímy – především jako filozofa a posléze spisovatele – rozpoznala v jeho době jen hrstka umělců a znalců literatury a umění. Právě oni jej finančně podporovali, když neměl za co žít. Jakožto kontroverzní autor budil za svého života pobouření a odpor většiny. Českou společnost rozčilovala především tematika jeho beletristických prací, hraničících často s pornografií a nekrofilií, ale i celý způsob života tohoto originálního umělce. Když totiž rozvíjel své filozofické koncepce, snažil se spojovat život i tvorbu v jedno. Žil tak, aby jeho existence odrážela jeho filozofické názory. Zkoumal možnosti a hranice svého těla i mysli. Je možné, že impulzem k vytvoření celé koncepce ludibrionismu a absolutního subjektivismu byly právě předchozí události spojené se smrtí většiny členů rodiny, především žen.

Klíma se podroboval dosti extrémním tělesným experimentům, aby si rozšířil znalosti o sobě samém jakožto člověku a bohu. Spal nahý na mraze, jedl syrové a zkažené maso, pil velké množství alkoholu, toužil překročit hranici svého bytí, dospět k jeho jádru a potvrdit si své filozofické koncepce. Podařilo se mu to? Ve chvíli, kdy si uvědomil svou lidskou bezmoc, rozhodl se spáchat sebevraždu. Opuštěný, na pokraji bídy, nepochopený a zavržený společností, si však nevzal život skutečně, ale symbolicky, což pro něj – jakožto filozofa a spisovatele – bylo stejně hrůzné a nevratné. Začal ničit to, co předtím napsal, naštěstí nezničil celou svou tvorbu. Začal psát ještě častěji a intenzivněji.

Tělo trpící se stalo tělem píšícím. Všechno, co zakoušel svou vlastní tělesností, bylo zdrojem jeho inspirace a nutilo jej do další tvůrčí činnosti.

Emil Cioran, otázaný Jean-Françoisem Duvalem, co pro něj znamená psaní, odpověděl: „Považoval jsem psaní – a nadále považuji – za druh terapie. […] Právě tím je podle mne akt psaní, akt velké samoty […]“[1] Podle tohoto rumunského myslitele je kniha jen odloženou sebevraždou. Tato teze, stejně jako výše zmíněný citát, dokonale ilustrují jistou psychologii literární tvorby, jejímž příkladem může být právě případ Klímy.

Carl Gustav Jung ve svých úvahách o psychologii a literatuře[2] zavedl mimo jiné pojem psychologické tvorby. Jejím tématem zůstává obsah lidského vědomí založeného na určitém prožitku, který měl vliv na další život dané osobnosti.

V Klímově vědomí tímto obsahem byla smrt, se kterou se musel vypořádat v dětství a která měla nezanedbatelný vliv na utváření fiktivního světa jeho děl. Tento motiv se objevuje přinejmenším v díle *Utrpení knížete Sternenhocha*, v němž je fabule založena mimo jiné na konfrontaci obrazů z podvědomí hlavního hrdiny s reálným světem. V určitou chvíli ani sám kníže neví, co je skutečné a co falešné. Osobní prožitek (v případě Sternenhocha zrada Helgy a její pozdější zabití, v případě Klímy rodinná tragédie a určité přirozené predispozice jeho charakteru, introverze, pohrdání lidmi atp.) měl vliv na způsob nazírání či zkoumání skutečnosti a interpretaci jednotlivých událostí. Všechno, co se objevilo ve výše zmíněném díle, mělo svůj počátek v určitém osobním, intimním prožitku poněkud rozporuplné povahy: v nemožnosti smířit se s jistými morálními kategoriemi.[3] Výsledkem takového rozporu byl celý filozofický systém, který Klíma vytvořil a ve kterém hrál hlavní roli boho-člověk, sám utvářející skutečnost a její morální aspekty.

Můžeme si také všimnout, že hrdinové jeho děl mají maskovací a zástupné funkce.

Určitý prožitek či událost v osobním životě byly v rozporu s autorovou osobností, a proto je ve výsledku spisovatelovo **ego** utlumilo a ukrylo do nevědomí. Celý tento proces však dal v Klímově fantazii do pohybu celou řadu zástupných procesů, jež formovaly nejen jeho filozofické úvahy, ale celý svět jeho děl. A, jak píše o prožitcích tohoto druhu Jung, „tímto způsobem by mělo vznikat množství neskutečných, démonických, groteskních a perverzních forem, jež by na jedné straně byly náhražkou neakceptovaného prožitku, z druhé strany by tento prožitek dovolovaly skrýt“.[4]

Potvrzení této teorie nemusíme v Klímově tvorbě hledat nikterak hluboko, stačí se znovu podívat na díla jako už zmíněné *Utrpení knížete Sternenhocha* či sbírku povídek s názvem *Slavná Nemesis*. Dominuje v nich tajemství smrti, nepochopení skutečnosti, vyloučení hlavních hrdinů z rámce tzv. zdravé společnosti. Zajímavé je také to, že zmiňovaný motiv smrti je ve většině případů spojen s ženskými postavami. Vnitřní konflikty, v nichž se hrdinové zmítají, jsou odrazem myšlenek a emocí tvůrce samého. Ukazují nejen určité negativní aspekty jeho osobnosti, ale především ukazují progres jeho vlastního vývoje, au-

tokreaci filozofa, který věřil, že je bohem a tvůrcem světa. Taková autokreace byla také výrazem Klímovy vzpoury proti stávajícím poměrům.

Klíma zpochybnil dvě nejdůležitější kritéria lidské existence: společenské, poněvadž zcela negoval některá vyčpělá schémata chování a morální ukazatele, a fyziologické, protože sebedestruktivním chováním zkoumal hranice své fyzické podstaty. Rozvinul však tzv. třetí kritérium, jímž je právě ona autokreace, rozvoj vlastního vědomí. Kazimierz Dąbrowski v těchto případech hovoří o pozitivní dezintegraci, která vede ke vzniku vyšších struktur vědomí a ke stvoření nového, z pohledu jednotlivce dokonalejšího systému hodnot.[5]

Tento motiv, motiv dosažení vyšších sfér vědomí, se v tvorbě Ladislava Klímy často projevuje symbolickým skokem do propasti, která je symbolem nevědomí, a skok do ní, nebo také přes ni, znamená překročení hranic vlastního jsoucna. Jde tedy o dosažení Plnosti, zakončení procesu vlastní individualizace. Následkem toho je specifický nihilistický postoj ve vztahu k etickým, právním a společenským normám, který je vlastní všem odcizeným, introvertním, ztraceným a amorálním hrdinům děl tohoto autora.

Metafyzika a transcendence, kterou hledají hrdinové i autor sám, se tedy projevují nejprve v jejich vnitřních proměnách. Po etapě pochopení a poznání sebe sama následuje další etapa, která s sebou nese pocit neodvratitelného vyhnanství, nesmyslnosti existence a zavržení etických a morálních vzorců. Podle již citovaného E. Ciorana jde o projevy melancholie, která je v osobnostním vývoji jednotlivce v podstatě regresem.

Jak konstatuje Julia Kristeva,[6] melancholikovi se původní identita zdá být příliš křehká na to, aby mohl svou novou identitu přesně definovat. V Klímově případě je to patrné, když v určité fázi svého vývoje najednou ztrácí smysl toho, v co věří, a raději chce spáchat sebevraždu.

Naproti tomu ve Freudově pojetí vyplývá melancholie ze situace, kdy Já určitý podmět vytěsní do nevědomí. Klíma vytěsňuje realitu, charakter světa, jeho pravidla, nesouhlasí s nimi. Ve své tvorbě vytváří obraz světa jako místa přetvářky, zla. Svět je navíc proto tak pošetilý, nesmyslný a hloupý, protože je jen hříčkou absolutní Vůle. Z tohoto názoru jako celku vyplývají etická kritéria. Svět je „mimo dobro a zlo“, protože kdybychom hodnotili naši existenci v něm skrze morální normy, museli bychom jej radikálně zavrhnout. Podle Klímy jsou zdrojem veškerého zla kompromisy a je lépe zemřít, než se podřídit cizí Vůli. Jeho melancholické hledání transcendence jej vede ke snaze pochopit svou fyzickou podstatu a fyziologismus, což v něm následně vyvolává touhu poznat podstatu své psychické existence. Výsledkem toho je pak specifická filozofická teorie. Touto cestou se vydávají i hrdinové jeho děl. Postavy – Klímova alter ega – se nedokážou vypořádat samy se sebou, se světem, s událostmi, které různými způsoby ovlivňují jejich život.

Pro shrnutí: Uvedené postřehy a citované koncepce si kladly za cíl načrtnout jisté impulzy, které způsobily, že má filozofické a beletristické dílo Ladislava Klímy právě takovou, a ne jinou podobu. Jestliže analyzujeme jeho životní osudy a tvůrčí cestu, můžeme se pokusit konstatovat, že život a tvorba tohoto autora se spojily v jeden celek. Jeho bytí, poznamenané mnoha negativními jevy, dalo počátek novému literárnímu světu, v němž se Klíma prohlásil za boha. V reálném světě se však nedokázal vypořádat se svou melancholií a individualitou, kvůli čemuž až do své smrti zůstal umělcem v „intelektuálním vyhnanství“.

Summary

Kamila Woźniak: A Suffering Body – a Writing Body. Melancholy and Transcendence

Ladislav Klíma, who was the *enfant terrible* of the literary and philosophical community in the Czech Republic, remains a controversial author. He is criticised for pornographic plots and unclear philosophical ideas. His work is an experimental effort to express his philosophy in a literary way. His life shows how unsociable Klíma was as a person. He changed his moral code throughout and became a different person. One of the main issues in Klíma's work is death, which, resuming C.G. Jung's ideas, has been displaced from the consciousness. The problem of death therefore appears in his literature as well as his system of philosophy. The characters in his books who are the writer's *alter egos* play the part of camouflage and a substitute.

His melancholic research of transcendence brought him to the attempt of understanding the physical aspects in the human life. It also led him to understand the theory of the form which we can find in his fiction as well as philosophy.

Poznámky:

1 Kolektiv autorů, *Rozmowy z Cioranem*, Překlad I. Kania, Varšava 1999, s. 40, 42.
2 Carl Gustav Jung, „Psychologia i literatura", in: Týž, *Archetypy i symbole*, překlad J. Prokopiuk, Varšava 1993, s. 401–427.
3 Tamtéž, s. 409.
4 Tamtéž, s. 410.
5 Viz Stanisław Łukomski, „Dezintegracja pozytywna", *Magazyn Esencja* 15, 2002, č. 3; http://esensja.pl/magazyn/2002/03/iso/14_02.html.
6 Julia Kristeva, *Czarne słońce*, překlad M. P. Markowski, R. Ryziński, Krakov 2007, s. 16.

Miloš Dvořák o Otokaru Březinovi a Ladislavu Klímovi

Ladislav Soldán

Předem dlužno upozornit na několik skutečností. V první řadě na to, že středoškolský profesor Miloš Dvořák (1901 Jasenice – 1971 Náměšť nad Oslavou), známý coby literární kritik a historik katolické orientace, psal a v mládí publikoval rovněž básně. Avšak do světa poezie, k vlastní básnické tvorbě, se v tom nejlepším slova smyslu „uchýlil" až v padesátých a šedesátých letech, na sklonku svého života. Neboť po roce 1948 ve sféře jemu po celý život nejvlastnější, totiž pokud se týká studií, úvah a v neposlední řadě recenzí k tematice díla a života Otokara Březiny a Jakuba Demla a spolu s tím na téma kritické reflexe březinovské a demlovské problematiky, mohl publikovat jen výjimečně. Přitom výjimka „potvrdila pravidlo totalitního režimu" a jeho postupného drolení. Neboť Dvořák byl v době tzv. uvolnění, rozuměj na konci druhé poloviny šedesátých let, konkrétně v roce 1969, redaktorem Pavlem Švandou vyzván, aby v *Hostu do domu* přispíval do rubriky Glosář. Právě v několika příspěvcích do tohoto brněnského časopisu, byť šlo o zamyšlení menšího stránkového rozsahu, Miloš Dvořák svým způsobem překročil parametry „jen a jen" uznávaného literárního kritika; nadto ještě omezenými „posuzovateli" chybně pokládaného pouze za znalce březinovské a demlovské problematiky. Což znamená, konstatujme v naznačených souvislostech, že například jeho zamyšlení nad vnitřními potřebami člověka v dnešním světě, jenž postrádá „svůj styl", svou „architekturu", zvláště když současná „převaha vědy a techniky" si přímo vynucuje „styl čistého výpočtu" (volně citováno z Dvořákovy glosy „Architektura dnešní doby"), lze chápat jako stať přesahující z oblasti kritické reflexe do oblasti kulturně-politické a k filozofické problematice směřující esejistiky.[1] A příkladů z konce šedesátých let 20. století, a nikoli jen z *Hosta do domu*, bychom mohli uvádět víc. Včetně Dvořákových klíčových březinovských studií „Čas v díle Otokara Březiny" a následně „Mír Otokara Březiny" s výmluvným podtitulem „Komentář k básnickému odkazu Březinovu". Významné je to, že naposled připomenuté studie Dvořákovo březinovské bádání uzavírají. Neboť po jejich uveřejnění mohlo být Dvořákovo dílo dochováno jenom prostřednictvím časopisů, ve kterých publikoval v období let 1918–1948. Ostatní zůstávalo skryto v jeho písemné pozůstalosti, jež se však pro veřejnost mohla otevřít až po listopadu 1989. Leč nikoli jenom předchozí poznamenání. Za důležitou považujeme skutečnost, že jak v jednotlivých příspěvcích do Glosáře *Hosta*, tak v připomenutých studiích a esejích šlo rovněž o zamyšlení vůbec ne katedrově filozofující, nýbrž přímo prakticky filozofická!

Bylo by ale omylem shledávat nebo dokonce dokládat na základě předchozího u Dvořáka nějakou náhlou „proměnu" literárního kritika ve „filozofa" či alespoň ve „filozofující-

ho esejistu“. Neboť sledujeme-li kritický typ Miloše Dvořáka třeba tak, jak to v jedné ze svých fundamentálních studií učinil Jaroslav Med, zjistíme následující, prozatím vyjádřeno jenom obecně: Dvořák v množství studií, ale také recenzí i dalších příspěvků v průběhu desetiletí 1928–1938, v němž se stal uznávanou osobností literární kritiky, projevoval se na jedné straně jako střízlivě, nikoli však pozitivisticky uvažující kritik, zároveň však jako svérázný typ myslitele a v neposlední řadě rovněž básníka. A to ať již publikoval mezi mladými katolicky orientovanými kritiky v časopisu *Tvar* a v *Akordu*, anebo později v melantrišských *Listech pro umění a kritiku*. Aniž ovšem musel básnické reflexe či filozofické úvahy do svých kritických příspěvků násilně vtělovat. Neboť obojí v nich bylo přítomno takříkajíc bytostně.[2] Přičemž předchozím nemíníme konstatovat, že spojení kritického, myslitelského a básnického u Dvořáka bylo podobného typu jako u Ladislava Klímy. Přesto, domníváme se, leckteré vazby zde existují.

V předchozím jsme od díla Miloše Dvořáka, rozuměj od významných studií a esejů březinovských z konce autorova života, trochu neústrojně přešli k pracím z konce dvacátých a z třicátých let 20. století, kdy jeho kritická tvorba nabývala vrcholu a kulminovala. Zbývají tedy, probíráme-li se desetiletími, léta čtyřicátá, období protektorátu. K tomu nejdříve obecně: Právě v jedenáctém ročníku časopisu *Akord* (1943–1944), v letech, kdy svoboda tisku byla omezena, leč pro Dvořáka a další katolicky orientované kritiky nebyla zablokována úplným zákazem publikování jako v totalitních letech padesátých a v období tzv. normalizace, vyšly dvě Dvořákovy březinovské studie, které jsou vpravdě klíčové – „Vůle v díle Otokara Březiny“ a „Přítomnost díla Březinova“. Kromě toho se v tomto ročníku časopisu redigovaného Dvořákovým přítelem Janem Zahradníčkem podařilo uveřejnit rozsáhlou, obecněji zaměřenou studii (rozuměj nikoli jen březinovskou) s názvem „Zvuk a slovo aneb drama dnešní lyriky“, v níž lze sledovat výše připomenuté spojení Dvořákovy přísné kritičnosti s filozofickým a v lecčem i s básnickým způsobem uvažování. Dále v tomto ročníku *Akordu* v recenzi sborníku s názvem *Stavitel Chrámu* najdeme Dvořákův první rozběh k problematice reflexe díla a vlastně také osobnosti Ladislava Klímy. S větším soustředěním se však Miloš Dvořák této problematice věnoval ve studii „Vůle v díle Otokara Březiny“. To vše je podnětné; leč připomínáme, že nikoli jenom v souvislosti s Dvořákovými březinovskými pracemi spadajícími do čtyřicátých let 20. století. Ocitáme se tedy v centru zájmu našeho zamyšlení.

Jak známo, za svého života vydal Dvořák jedinou publikaci, příznačně šlo o březinovskou „menší monografii“, jak by se také dala charakterizovat, s názvem „Tradice díla Otakara Březiny“ (1928). Řadu březinovských studií ovšem zahájil již jako student třebíčského gymnázia, když v gymnazijním časopise *Svítání* publikoval v roce 1919 stať „Náboženství v díle Otokara Březiny“. Přitom Dvořákovy výklady Březiny coby básníka svou poezií ke katolictví nejen směřujícího nebo katolickou víru oslavujícího – řečeno prozatím takto – lze identifikovat rovněž v dalších autorových březinovských studiích, z nichž některé jsme v předchozím uvedli. Nadto každá z nich již svým názvem svědčí o tom, že cílem je výklad zaměřený a vedený ne pouze literárněvědně; i to zde bylo poznamenáno. A do třetice: každá z těchto studií jako by byla námětem k jedné významné kapitole jakožto důležité součásti březinovské monografie, kterou vlastně psal Miloš Dvořák po celý život. Leč k vydání takovéto monografie, kterou bychom mohli srovnat s reprezentativní březinovskou monografií Oldřicha Králíka z roku 1948, svým způsobem shrnující výsledky autorových předchozích časopisecky publikovaných studií, nedošlo.[3] Ostatně připomeňme si ty Dvořákovy studie alias kapitoly jednu po druhé; s odkazem na to, že jsme je v tomto pořadí, pochopitelně prokládány Dvořákovými recenzemi i příspěvky jiného typu, publikovali v edici s názvem *M. Dvořák* o *Otokaru Březinovi* (2007). Jde o následující studie: „Náboženství v díle O. Březiny“ (*Svítání* 1919), „Pohádky v díle O. Březiny“ (*Šlépěje* 1921), „Pohyb v díle O. Březiny“ (*Host* 1928), „O skladbě Březinových metafor“ (*Listy pro umění a kritiku* 1935), „Zvuk a slovo aneb drama dnešní lyriky“; „Vůle v díle O. Březiny“; „Přítomnost díla Březinova“ (všechny *Akord* 1943–44), „Čas v díle O. Březiny“ (ve sborníku *Stavba ve výši*, 1970) a „Mír O. Březiny“ (posmrtně ve sborníku *Několik znamení času*, 1993).

Předmětem našeho zájmu bude v první řadě studie z *Akordu* 1943–44 nazvaná „Vůle v díle O. Březiny“. Anebo, jinak řečeno, pokusíme se o srovnání Dvořákova výkladu „vůle“ jakožto jedné ze základních filozofických kategorií v díle básníka (a myslitele) O. Březiny s výkladem téhož pojmu u filozofa (ale vlastně rovněž básníka) Ladislava Klímy. Leč pozor: Prostředníkem mezi Klímou a Dvořákem byl Jaroslav Kabeš, jeden z tehdejších význam-

ných interpretů díla a osobnosti Ladislava Klímy a vlastně také jeden z jeho vyznavačů. V dobových souvislostech začněme však u téhož ročníku *Akordu* poznámkou o Dvořákově recenzi sborníku *Stavitel chrámu*, prezentovaného v podtitulu jako „Památník básníka a myslitele Otokara Březiny". Sborník vyšel roku 1942 v dříve legionářském nakladatelství Čin a rozhodně přispěl k tomu, že se za tíživých let protektorátu národní povědomí udržovalo aspoň v mezích daných možností a mohlo se jako o jeden ze vzorů opřít právě o osobnost Otokara Březiny. Recenzent však nebyl při posouzení reprezentativní a podle něho dokonce „propagační" a z piety vydané publikace shovívavý. Podle Dvořáka Březinovo dílo, byť vracející se do minulosti, „se odehrává veskrze v přítomnosti", je tedy stále aktuální, stále zasahuje do národního života.[4] Autor tímto tvrzením jako by otvíral dveře ke studii „Přítomnost díla Březinova", která pak následovala, přičemž některá tvrzení zde uvedená rozvedl rovněž v poslední studii, kterou k březinovské problematice otiskl (srov. „Mír Otokara Březiny", 1970).

Na okraj příspěvků připomenutého sborníku, zabývajících se dobovou reflexí Březinova díla, včetně těch, které pojednávají na téma ohlasu nejen doma, nýbrž i mezi jinými národy, pak Dvořák poznamenává prozíravě: „Co dosud z jeho díla druzí národové přijali, neodpovídá ani zdaleka jeho významu. Pravá epocha Březinova díla má teprve přijíti. A věří, že přijde „po skončení této války", kdy bude „vyvstávat v nové naléhavosti a blízkosti, poněvadž je v něm předjato vše, co tato doba bude nucena realizovat". V souvislosti s předchozím Dvořák zdůrazňuje, že „největší povinnosti má k tomuto dílu vlastní národ". Podle něj se však tato povinnost neomezuje pouze na pole literárněhistorické nebo estetické, nýbrž „zasahuje do celkového utváření národního života". A zdůrazňuje: „Národ musí na díle Březinově skutečně *pracovati* [kurziva M. D.]."[5] Takto soustředěnou recepci, natožpak zkoumání přímého vlivu Březinova díla i osobnosti básníka a hlavně myslitele na širší kulturní a politické povědomí recenzent ve vlastním sborníku téměř postrádá. Významnější statí je pro něho jedině studie hlavního pořadatele sborníku Jaroslava Kabeše nazvaná „Filozof vůle a jeho myslitelské dílo" a věnovaná otázce, vyjádřeno zkratkou, „jaký podíl má vůle na stavbě díla Březinova". Miloš Dvořák sice v recenzi věnuje hlavní pozornost připomenuté Kabešově studii, leč kromě toho se k této studii vrací a srovnání problematiky vůle u Březiny a u Klímy se věnuje hlavně ve druhé březinovské studii z Akordu 1943–44: „Vůle v díle Otokara Březiny".

V Kabešově studii do sborníku *Stavitel chrámu* nalézá Dvořák dokonce některé shody „s vlastním pojetím". A to hlavně pokud se týká „významu životní empirie pro Březinovo dílo", uvádí hned v první poznámce ke studii „Vůle v díle O. Březiny". Pokud se týká zaměření této studie, připomíná v téže úvodní poznámce, že „není srovnávací studií díla Březinova a Klímova", nýbrž „pouze konfrontací Březinova díla s jistým *schématem* [kurziva M. D.] díla Klímova, kterým operuje Kabeš ve své studii". Podle jeho názoru je však Kabešova studie dost „roztříštěná", byť je celá naplněna přesvědčením „o výhradné tvůrčí moci básnické vůle". Miloš Dvořák ve studii do *Akordu* – ale také při jiných příležitostech – neopomenul připomenout – volně citováno –, že Březina nesporně byl největším básníkem vůle v naší literatuře. Uznává však také ten fakt, že se stejnou intenzitou zdůrazňuje význam „tvůrčí vůle" Ladislav Klíma. Chybou Jaroslava Kabeše podle Dvořáka je, že vidí-li mezi oběma připomenutými osobnostmi nějaké velké rozdíly, neodvažuje se z nich vyvodit „jakékoliv důsledky". V dalším rozboru polemizuje Dvořák s tím, jak Kabeš pojem „vůle" chápe a jakým způsobem jej analyzuje. Upozorňuje hlavně na skutečnost, že „interpretuje Březinovu vůli důsledně klímovským pojetím vůle". Rozuměj, Kabeš je podle Miloše Dvořáka příliš v zajetí vlastních interpretací problematiky vůle v pojetí Ladislava Klímy, jehož dílem a osobností se zabýval především, byť ve svých začátcích jako básník byl nejvíc ovlivněn Otokarem Březinou. A sám je „duch utvářený především filozofií L. Klímy a vnímá Otokara Březinu mediem jeho díla", charakterizuje Kabešovu osobnost kritik.[6] Ve svých tvrzeních jde však ještě dále. Podle něho prý – dále citováno – „rozpor mezi těmi dvěma duchy v něm [pokud se týká výkladů pojmu vůle] není vyřešen". Podle Kabeše tedy oba duchové – znovu citováno – „přes veškeren vzájemný respekt také skutečně proti sobě stáli". Avšak podle Dvořáka se Kabeš kriticky neobrací ani proti Březinovi, ani proti Klímovi. Předchozí správné premisy s podnětným postižením Kabešovy argumentace končí bohužel Dvořák závěrem, který je dost vágní, neboť málo podložený něčím věcným. A tak kritik, jindy přesný, konstatuje: „[…] postoj Březinův byl *vznešenější*, poně-

vadž byl postojem *bohatšího* [?!, kurziva L. S.], postoj Klímův jako *chudšího* [?!, kurziva L. S.] byl podrážděnější.“ Pak toto tvrzení ještě rozvádí: „Kabeš sám je sice v základě vyznavačem Klímovým, ale síla slova Březinova na něj působí do té míry, že si netroufá svého mistra důsledně proti němu hájit.“ Načež mu Dvořák v dalším odstavci vytýká také to, že citáty z díla dopisů a výroků Otokara Březiny dokázal „sestavit“ tak, „že z nich vyvstane básník jako pomyslný suverénní vládce sobě samému“.**7** Snad je tedy z předchozího jasné, že přes veškeru úctu k argumentaci a váze slova Miloše Dvořáka nelze jeho postoje ani absolutizovat, ani idealizovat. A podobně je tomu u Jaroslava Kabeše.

V souvislosti s předchozím si připomeňme základní, v tomto případě dál v našem zamyšlení jen v náznacích rozvedené pojetí vůle u Březiny a u Klímy. Řečeno slovy Miloše Dvořáka „je veliký rozdíl mezi vůlí člověka, který *se modlí* [kurziva L. S.], a vůlí člověka zaklínače, vůlí, kterou Klíma nazval *vůlí komandující* [kurziva L. S.]“. Jestliže Klíma chce být „suverénním pánem všeho, co se v něm děje, jest naproti tomu Otokar Březina vášnivým účastníkem a podílníkem na tom, co se s ním děje, co se v něm odehrává“.**8** Takto se Dvořák vyjadřuje k problematice, jíž se ocitá na poli vysloveně filozofickém a psychologickém. Svoje soudy pak dokládá, jak je to ostatně jeho zvykem ve všech studiích k březinovským otázkám, interpretací a vlastním podrobným výkladem Březinových veršů.

Předchozí by mohlo být základem k rozsáhlé odbočce v našem zamyšlení, respektive – a to spíše – ke studii zcela samostatné. Jinak řečeno mohlo by se stát podnětem k položení několika otázek a k odpovědím na ně. Například: Šlo u Březiny vždycky o básníka, který se svými verši *jenom modlí*, anebo význam jeho slov – otevřený a třeba i skrytý – spočívá rovněž v něčem jiném? A modlí se skutečně jenom ke katolickému Bohu, což až do konce života tvrdil Miloš Dvořák? Podle našeho názoru podnětně se touto problematikou, stejně však množstvím dalších problémů, v poslední době zabýval Josef Vojvodík. Tedy Vojvodík coby autor rozlišující, ostatně už v názvu své práce, v Březinově díle básnickém a myslitelském i v jeho hledání osobním, názorovém, nebo filozofickém, období *estetismu* a *eschatonu*… A příznačně svoje závěry a myšlenkové postupy dokládající podobně jako Dvořák interpretací Březinových veršů, básní i jednotlivých sbírek.**9**

Pokračujme však dále v započatém směru výkladu. Vyznačili jsme v předchozím jeden ze základních problémů, jimiž se Miloš Dvořák ve většině svých březinovských studií či esejů zabýval. Vyjádřeno co nejstručněji, klade si otázku, čím byla podmíněna a jaká byla „tvůrčí vůle“ Otokara Březiny. A ve studii „Vůle v díle O. Březiny“ odpovídá na ni následovně, v souvislosti s tím, co jsme v předchozím řekli o „vůli-modlitbě“ a o Dvořákově výkladu Březinova katolictví: V celém svém díle uznává básník – dále citováno – „nad svou vůlí ‚vůli vyšší‘ , které se podrobuje“. Následně Dvořák konstatuje, že na toto téma Kabeš „neříká nic“. A pokračuje: „Pravý poměr vůle k vědomí, to je podstata náboženství […].“ Celé drama Březinova díla je tedy v Dvořákově interpretaci „poměrem vůle k vědomí, který je u něho náboženský“.**10** V závěru studie pak kritik dochází k závěru, že celým Březinovým dílem vládne „*paradoxní mystérium vůle* [kurziva L. S.]“. A tak se podle interpreta „ocitáme na samém pomezí mystéria a svobodné vůle na straně jedné a božího předurčení na straně druhé“. Následně tedy Dvořák soudí, že v díle Otokara Březiny se setkáváme „s nejvyšším obdivem vůle jako nejvyšší výsady člověka a zároveň s ustavičným vědomím, že člověk není nic bez vůle vyšší“. Snad se bude někomu zdát, že vším předchozím, někdy sice takříkajíc oklikou, přesto Dvořák vlastně stále opakuje to, co vyslovil již jako student v první březinovské studii. Totiž že Březina vždy byl a zůstal katolicky založeným básníkem a myslitelem. Pochybovač nechť si však přečte poslední odstavec textu Dvořákovy studie *Vůle v díle Otokara Březiny*, anebo aspoň následující věty z připomenutého odstavce. Jsou dokonce, alespoň podle našeho názoru, v lecčems blízké tomu, jak na problém vůle nazíral Ladislav Klíma, který se stal filozofem, vyznavačem *vůle komandující*: „Tvůrčí vůle je u Březiny skutečně nejhlubším tajemstvím tohoto vesmíru. Žádné básnické dílo není naplněno tak hlubokým pocitem úcty k této vůli jako dílo jeho. […] Reflexem této božské tvůrčí vůle je pak svobodná vůle člověka. […] A smyslem celého dramatického zápasu této božské tvůrčí vůle jest ustavičně znovu objevovaná koordinace vlastní tvůrčí vůle s tvůrčí vůlí vesmíru.“**11**

Nakonec aspoň dovětek in margine Dvořákovy studie „Přítomnost díla Březinova“. Tuto studii považujeme za podnětnou zvláště proto, že zdůrazňuje aktuálnost Březinova díla takříkajíc „pro všechny časy“. Shrneme-li její poslání do jedné věty, lze konstatovat, že podle Dvořáka se „dění Březinova díla odehrává v ustavičné přítomnosti, *v přítomnosti*

nejplněji pochopené [kurziva L. S.] na rozdíl od jiných básníků, jichž díla byla zahleděna do minulosti […] nebo jimž přítomnost je námětem traktátů v jádru řečnických". Předchozí je řečeno nikoli sice přímo v textu studie, nýbrž v úvodní poznámce, ale domníváme se, že toto tvrzení nebylo proneseno jen mimoděk, nýbrž má plnou váhu slova. Podle Miloše Dvořáka nečiní si tato stať nároky být „prací objevnou, nýbrž je spíše shrnutím některých obecně známých rysů Březinova díla v jejich vztahu k dnešku a zdůrazněním jeho universálního charakteru".**12**

Není tedy ani minulost, ani budoucnost, nýbrž právě *dění v přítomnosti* stálým časem, posláním díla Otokara Březiny. Takový je ovšem na první pohled skrytý význam připomenuté studie Miloše Dvořáka, neboť co do vlastního obsahu jde „pouze" o vytříbené, byť do několika směrů rozbíhající se zamyšlení nad Březinovou esejistikou. Rozuměj nad tou částí autorova díla, jež následovala po vydání pěti známých básnických sbírek. Kromě jiného je tato studie úvahou nad mocí zástupů a duchů z těchto zástupů vzešlých, kterým je určeno tyto zástupy vést. To vše analyzováno tak, jak se to – alespoň před interpretem, rozuměj Dvořákem – s ještě větší hloubkou ponoru do vyznačené problematiky otevírá při četbě Březinova eseje „Mír", v němž je, jak Dvořák poznamenává, shrnuto „celé básnické úsilí a krédo Březinovo". Nikoli náhodou právě promyšlenou analýzou eseje „Mír", tímto *komentářem k básnickému odkazu Březinovu* v šedesátých letech 20. století svá březinovská bádání na konci šedesátých let zakončil. Sám nejhlouběji zaujat právě přítomností, jak jsme na to poukázali v začátku našeho zamyšlení. Zaujat jako esejista a autor studií, rovněž však jako básník. A tím nemáme na mysli jenom Dvořákovy básně z pozůstalosti, souborně vydané v edici s názvem *Miloš Dvořák – literární kritik, historik a básník* (2005), v níž je poprvé publikována rovněž pouze v rukopisné pozůstalosti dochovaná práce „Dílo Otokara Březiny". Ani nezdůrazňujeme toliko rozsáhlejší, hned na počátku devadesátých let 20. století posmrtně vydanou delší Dvořákovu báseň s příznačným názvem *Symfonie XX. století*.**13**

Summary

Ladislav Soldán: Miloš Dvořák on Otokar Březina and Ladislav Klíma

Miloš Dvořák (1901–1971) was a significant Catholic literary reviewer. From around 1920 to 1948 and at the end of the 1960s he published in the magazines Tvar, Akord and other periodicals and also concentrated on publishing Otokar Březina and Jakub Deml. In his studies he focused on literary and philosophical questions, for example his review of the book called *Stavitel Chrámu*, in which we can find the sketching of the dilemma of the Ladislav Klíma's literary work. In the same magazine Miloš Dvořák published a large study "Vůle v díle Otokara Březiny". It is not a confrontation between the literary works of Březina and Klíma. With this Miloš Dvořák refers to the work of Jaroslav Kabeš, in whose interpretation he found certain concord with his own work. The difference between Březina and Klíma is substantial: according to M. Dvořák, Březina is a poet with a prayer, while L. Klíma wants to be the sovereign of all.

Poznámky:

1 Ladislav Soldán, „Host v domě Hosta. Nad podněty literárního kritika a historika Miloše Dvořáka (1901 Jasenice – 1971 Náměšť nad O.) z období tzv. uvolnění", in: Miloš Dvořák, *O katolictví v české literatuře*, L. Marek, Brno 2007, s. 26–38; viz s. 34.

2 Jaroslav Med, „Kritický typ Miloše Dvořáka", původně Česká literatura 40, 1992, č. 6, s. 594–612. Převzato z publikace Ladislav Soldán (ed.), *Miloš Dvořák – literární kritik, historik a básník*, Slezská univerzita, Opava 2005, s. 7–29.

3 Oldřich Králík, *Otokar Březina. 1892-1907. Logika jeho díla*, Melantrich, Praha 1948.

4 Miloš Dvořák, „Stavitel Chrámu. Památník básníka myslitele Otokara Březiny", *Akord* 11, 1943–1944, č. 2, s. 72–76, viz s. 72, 73. Jaroslav Kabeš (1896 Tábor – 1964 Praha) bývá charakterizován jako „básník ovlivněný tvorbou O. Březiny a editor díla L. Klímy". Knižně vydával své práce od roku 1942; z nich srovnej především *Ladislava Klímy filozofie češství* (1945) a *Ladislav Klíma filozof-básník* (1948). Součástí recenzovaného sborníku *Stavitel chrámu* byla Kabešova březinovská studie „Filozof vůle a jeho myslitelské dílo", připomenutá a kriticky rozebíraná ostatně recenzentem M. Dvořákem. Základní údaje o něm v hesle „Jaroslav Kabeš" (autor dh = Dalibor Holub) in: Vladimír Forst (ed.), *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 2 H – L*, Academia, Praha 1993, s. 599–600.

5 Tamtéž, s. 75–76.
6 Miloš Dvořák, „Vůle v díle Otokara Březiny“, *Akord* 11, 1943–1944, č. 3, s. 98–111.
7 Tamtéž, s. 99–100.
8 Tamtéž, s. 100.
9 Josef Vojvodík, *Od estetismu k eschatonu. Modely světa a existence v lyrickém díle Otokara Březiny. Rekonstrukce symbolických paradigmat.*, Academia, Praha 2004.
10 Miloš Dvořák, „Vůle v díle Otokara Březiny“, s. 106.
11 Tamtéž, s. 109, 110–111.
12 Miloš Dvořák, „Přítomnost díla Otokara Březiny“, *Akord* 11, 1943–1944, č. 6, s. 209. Dále viz Miloš Dvořák, „Čas v díle Otokara Březiny“, in: Jaroslav Novák (ed.), *Stavba ve výši. Sborník věnovaný památce Otokara Březiny*, Blok, Brno 1970; Miloš Dvořák, „Mír Otokara Březiny. Komentář k básnickému odkazu Březinovu“, in: Ladislav Soldán (ed.), *Miloš Dvořák o Otokaru Březinovi*, Akropolis, Praha 2007, s. 144–155.
13 Viz poznámka č. 2. Dále viz Miloš Dvořák, *Symfonie XX. století (básnická skladba*), Votobia, Vranov nad Dyjí 1991.

aluze
revue pro literaturu, filozofii a jiné

Podoba a význam krajinného toposu v Klímově *Slavné Nemesis*

Subverzivní romantik Ladislav Klíma

Richard Změlík

Když v roce 1991 vyšla poprvé studie Jindřicha Chalupeckého o Ladislavu Klímovi, a to jako doslov ke Klímovu výboru *Victoria Aeterna*, konstatoval v ní její autor žalostný stav, jenž po Klímově smrti v roce 1928 panoval v otázce přístupu a interpretace Klímovy textové pozůstalosti. Je pochopitelné, že si Chalupecký klade současně otázku po adekvátním výkladu Klímova díla, které shledává vlivem kontaminace beletristických či dramatických postupů s úvahami vyloženě filozofickými jako specifické a nejednoznačné: „Konečně je třeba se rozhodnout o metodě. Klímovo dílo prozaické a dramatické je romantického rodu. První jeho kniha je však filozofický traktát a svým posledním spisům, vydaným v letech 1922 a 1928, dal podtitul ‚filosofické úvahy' a ‚filozofické intermezzo'. Dlužno tedy zkoumat Klímovo dílo filozofickou analýzou, anebo způsobem obvyklým v literární vědě?"[1]

Dnes je více než zřejmé, že v případě jakýchkoli textů, a zvláště u tak komplikovaných, jakými jsou texty Klímovy, si interpret, pokud usiluje o komplexní významovou analýzu v co možná nejširších souvislostech, nevystačí s aparátem jediné disciplíny. Komplexní problém textového pohybu v rámci kulturního kódu úspěšně traktuje např. tartuská sémiotika, jež ukázala (zejména některé kulturologicko-sémiotické studie J. M. Lotmana), o jak složitý komunikační a transferenční proces se jedná. Na straně druhé je zde ovšem konkrétní vědní disciplína se svým pojmovým aparátem, jež si činí z vlastní svébytné epistemologie nárok na rigorózní aplikovatelnost. Připomínáme tuto skutečnost záměrně, neboť následující přístup k vybranému Klímovu textu, ke *Slavné Nemesis*, bude podléhat dílčímu záběru literárněvědnému, specificky potom otázce textologické.

Klímovo dílo, jak píše Chalupecký, je romantického rodu. Vyjděme z této premisy a pokusme se uvážit, co tato skutečnost přináší pro naši otázku o povaze krajinného toposu. Především je třeba říci, že romantická literární krajina, jakkoli se jeví různorodě (snová, exotická, mystická, běsnící, ztracená Arkádie), vždy plní v díle funkci dynamickou, tj. podílí se výrazně na motivaci postav a současně její obraz je jimi samými aktivně přetvářen. Tímto se v zásadě liší od krajiny klasicistní.[2]

Tento motivačně dynamický aspekt je potom přítomen i ve vstupní části *Slavné Nemesis*: „Když Sider po prvé projížděl alpským městečkem Cortonou, učinil naň velebný kraj koldokol dojem tak mocný a tak zvláštní, že na nejbližší stanici vystoupil z vlaku a vrátil se tam."[3] Kolik je zde v zásadě shodného významu s romantickým toposem krajiny, vytane kupř. ze srovnání s rovněž úvodní částí Máchových *Cikánů*: „Tichá krajino! jak často vábila

mne samota tvá v stíny své, aby pobouřenému srdci poklid se navrátil! Jak často vrátilo ticho tvé, rozhostivši se v duši mojí, zrakům mým ztraceným mír!? – Teď však – přišedšímu v porostlé skály tvé – propastí se mi zdáš; strašné myšlenky budíc v nepokojné mysli, hrůzné mi na paměť uvádíš pověsti, a již nikdy neuvedeš pokoj v prsa má.“[4] V obou případech představuje krajina svrchovaný motivační impulz, který působí na modalitu postav, jež výrazně determinuje. V obou případech je tento význam formálně implikován sice jinak (u Máchy subjektivním vypravěčem, u Klímy naopak objektivním narátorem), ovšem společně tu platí, že je krajinný topos sémanticky anteponován před motivací postav, které determinuje. Krajina je jak u Máchy, tak u Klímy jakousi autonomní entitou. Je jí totiž přisuzována značná míra vlivu na postavy, jenž je zcela zásadního rázu.

Ve své studii o Klímovi píše Chalupecký o významné události, která postihla Klímu v roce 1904 při návštěvě Alp: „Tehdy, roku 1904, v tyrolských Alpách měla Klímu potkat rozhodná událost… Je jedno slovo, které se v jeho pracích stále vrací: slovo propast… Když pak byl roku 1904 v tyrolských Alpách, byla to, jak poznamenává ve svém *Vlastním životopise*, rozhodná doba v jeho myšlenkovém vývoji. Tam se mu tento pocit propasti zkonkretizoval… Po léta se pak vrací u Klímy tento obraz ne již propastnosti kosmické,… nýbrž propastnosti metafyzické.“[5] Vyjdeme-li opět z těchto Chalupeckého úvah, potom nám přijde logické, že Klíma přistupuje v rámci svého díla ke krajině způsobem, jenž sémanticky vytyčil romantismus. To, s čím se Sider setkává v Alpách, je mystický zážitek, extatický stav mysli, pohroužení v jakousi hlubokou kontemplaci. Rovněž Máchův vypravěč, ačkoli sám není nositelem adekvátních stavů vytržení, přece jen i on zažívá uprostřed krajiny stavy a pocity, z nichž lze shodně se stavy Klímovy postavy obecně usoudit, že jde o zásadní protipóly ke stavům „standardním“, jinak řečeno, jedná se o polohy vyvolané výjimečnou reflexí prostředí, kde krajina sehrává ústřední úlohu. Máchův chronotop je podivně divergentní, vnější prostor jako by se přes veškeré jinak analogicky shodné rysy mezi krajinou a subjektem (krajina odpovídá bouři v nitru postav) přece jen míjel s vlastním určením postav. Krajina sice reflektuje niterné stavy postav, charakter obou kategorií, krajiny a postavy, je sice dialogický, existuje mezi nimi úzké sepětí a vnitřní dynamika, avšak současně se mezi oběma nachází rozluka, jež oba členy chronotopu osamostatňuje a činí je ve výsledku svébytnými entitami (odtud i motiv poutnictví a vědomí romantického subjektu, že země není místem, kde lze trvale přebývat). Nedochází zde k neproblematickému naplnění jednoty mezi prostorem a vnitřní sférou subjektu: „[…] při pohledu na přírodu-krajinu, pohledu, jenž zároveň bývá kontemplací, si romantický subjekt uvědomuje, že je nejen součástí univerza, ale i sám sebou. S touhou po jednotě, po splynutí se vynořuje fakt vlastní existence. Příslovečně romantickou touhu, zvláště pak v aktu krajinné tvorby, provází ‚dodatek‘ rozpojení. Majestát, krása a harmonie přírody […] jsou nezávislé; tato nezávislost však může znamenat i lhostejnost a cizost přírody nepodřízené ideji.“[6]

Podobně je tomu i u Klímy. Jestliže u Máchy vypravěč apostrofou implikuje vnitřně dialogický ráz mezi subjektem a krajinou, je v Klímově próze tato situace realizována podmínkou, která je navíc v intenci objektivního vypravěče, jenž určuje objektivizovatelnou platnost této podmínky a jejích důsledků.[7] Tím je, formálně sice jinak, ovšem co do hierarchie vztahu krajina (prostor) / subjekt, situace řešena obdobně. Krajina se jeví jako specificky autonomní, jakoby „zcizený“ prostor. A teprve v průběhu rozvíjení syžetu se stává metaforou vnitřních sfér jedince. Úchvatná a vznešená krajina, zprvu v Klímově textu vyjádřená v reálných konturách, je postupně reflektována jako výraz modálních dispozic postavy. O platnosti tohoto tvrzení se můžeme přesvědčit jak v četných dílech romantické literatury, tak souběžně v díle Klímově. Ovšem u Klímy je tato situace řešena přece jen poněkud jinak. Ve *Slavné Nemesis* je důležitá významová absolutizace krajiny jako prostoru, jenž překonává na první pohled jedince svojí monumentalitou, vznešeností. Její romantický aspekt ji obdařil významem samostatné, jakoby samoúčelné entity, jež v jistých etapách pozvedá hrdinův vnitřní boj do transcendentních sfér. Tohoto původního romantického významu využil i Klíma, avšak postoj jeho subjektu ke krajině je poněkud opačný: „Vše zevní připadalo mu tak mysticky známým, – ale musil si říci: což není hlubině duše známo vše, vše? jest něco, co by nebylo jejím majetkem od věčnosti?“[8] Zdá se, jako by úlohy byly vyměněny. Krajina je sice tím, co Sidera uchvátí svojí velebností, vznešeností, sémantikou romantického toposu, avšak účinkuje tu pouze jako impulz pro Siderovo vlastní přetváření světa, které je nakonec absolutizováno a které ve výsledku „pohltí“ i původní

autonomní charakter romantické přírody. Jestliže Máchův romantický poutník na konci *Cikánů* opouští krajinu, končí se tím jednak celý příběh, a navíc samotný jeho odchod za horizont, za kterým se postupně postava poutníka vytrácí, je významově podřízen toposu romantické krajiny. Právě horizont jako neodmyslitelný atribut romantické krajiny zde sehrává svoji podstatnou úlohu.[9] U Máchy nedochází k vyvázání se z chronotopu, který výrazně určuje krajina, transponovaná ve výsledku do roviny transcendentálního chápání.[10] U Klímy ovšem dochází k opuštení, k vyvázání se z modu takového prostoru. Zde krajina už neplní onu dominantní funkci determinační. Determinantem se stává samo Siderovo vědomí, resp. probouzející se Ne-vědomí.

Romantický aspekt krajiny ve *Slavné Nemesis* je naplňován nejen evokací určitého typizovaného obrazu krajiny, ale i vnitřně motivovaným poměrem subjektu a krajiny. Dokladem je i proměnlivost krajiny v souvislosti se změnami Siderových stavů: „Nebe bylo zachmuřené, hory téměř neviditelné, když do Cortony přijel, otupělý dlouhou jízdou i rozčilený očekáváním.“[11] Zde opět vidíme stále sémanticky nadřazený statut krajiny traktované z pozice demiurga, přiznávající prostoru ještě *objektivní* stabilitu. Záhy se tato situace ovšem pozvolna mění: „Zklamání, nejšedivější hnus. Bývá to vždy tak, jdeme-li vstříc čemukoli s přílišným očekáváním.“[12] Tento hlas patří rovněž vypravěči, ovšem pojednou zde zobecňuje zkušenost ryze lidskou („Bývá to vždy tak…“), objektivizuje zde modalitu personální. Tato objektivace je pro Klímu více než důležitá. Dovolíme si tvrdit, že romantický výraz literární krajiny má v Klímově *Slavné Nemesis* poněkud „služebný“ charakter. Podřizuje se totiž ideovému plánu ústřední postavy, a v důsledku i autorově filozofickému hledisku.

Poměr mezi krajinou a subjektem je zde na rozdíl od romantismu subverzivní.

Zvolíme-li pro srovnání dvě Máchovy prózy (*Křivoklad* a *Cikáni*)[13] nebo jako další příklad prózu J. W. Goetha *Utrpení mladého Werthera*, vytane nám konflikt subjektu a přírody ve své specifické dichotomii. Krajina (příroda) se tu jeví přece jen (byť nikoli neproblematickým) determinantem postav, neboť ona se stává jakýmsi „zrcadlem“ stavů a niterných pochodů subjektu, jež přesahují možnosti jeho vlastní „rétorické“ intence, avšak současně si zachovává do značné míry vlastní sémantickou autonomii.[14]

Ve *Slavné Nemesis* – byť zprvu nejednoznačně, což souvisí s postupným vývojem postavy – se krajina pomalu přetváří pod „diktátem“ modálních dispozic subjektu. Determinantem se tak stává subjekt: „Celý květen byl ohavný, skoro stále jen mraky, deště, sněhy, vichry, bláto, zima. A když slunce zasvitlo, jako by přišlo osvětlením jen zvýšit ošklivost kraje. Jak mrtvé bylo vše, hory jak bezduché! Jen jako mrtvé upomínky na mrtvý život šklebily se tu, jako výčitky pro něco navždy promeškaného.“[15] Klíma zde subverzivně využívá původní romantický potenciál krajinného toposu, aby jej přetvořil v polaritu navýsost opačnou: polaritu subjekt (determinant) / prostor (krajina). Jedná se o nuanci komplikovanou o to víc, že samotní romantičtí hrdinové, byť ukotveni v prostoru, zakouší přesto, že pozemské místo není místem k přebývání, a jsou tak rovněž do značné míry vyvázáni z prostoru, ovšem – jak se nám jeví v souladu s porovnávanými Máchovými texty – nedochází k jeho absolutnímu popření, jako je tomu ve *Slavné Nemesis*. Klímův Sider se rovněž pohybuje ve vyhraněné polaritě subjekt – krajina (prostor), ovšem s vědomím, zprvu jen latentním, že je schopen si prostor podmanit, de facto jej znovu utvořit rozbitím starého.

Romantický aspekt zde rezonuje i v jiné velice výrazné skutečnosti. Gérard de Nerval ji pro sebe označil jako hledání jediné bytosti, osudové ženy, v jejíž snový obraz mu postupně splývají veškeré konkrétní ženské postavy. Nejinak je tomu na první pohled i u Sidera. Avšak na rozdíl od Nervala je u Klímy již přítomna předzvěst osudové tragédie, jejíž potenciální vyústění je vyprávěcím hlasem předznamenáno jako očekávaný heroický výkon:[16] „A rozjasnila se i duše Siderova, … Zase mluvily k ní tajemnou řečí strašné hory a vlídné lesy… Ale jaký to divný děs doprovázel jako základní bas stále zpěv jeho duše?… Ale nic nepůsobí v hudbě mohutněji než mocné, černé basové tóny, než temné údery na buben, nic není ve světě krásnějšího nad hrůzu.“[17] Děsivost, vyvolávající hrůzu a současně schopnost a odvaha jí čelit jsou, jak ukázal Kant, jmenovateli téhož: vznešenosti. Klíma pro ideově-filozofický plán díla logicky využil možností, které mu literární tradice nabízela; spojení romantických, děsivých až hororových prvků s filozofickou koncepcí. Zcela oprávněně se v této souvislosti hovoří o tom, že Klíma svoji filozofii často traktuje skrze svět umělecké literatury (viz Kodíček, Chalupecký).

V tomto ohledu je možné nacházet romantické zdroje divoké, pusté a děsivé krajiny, kterou, tak jako konečně vše, transponuje její obyvatel – Sider – na projekční plátno své vůle. U Nervala je romantická krajina rovněž projekcí snových vizí vypravěče, ovšem ve výsledku, ve chvíli procitnutí z těchto snů, je tato jakousi objektivní časoprostorovou konstantou danou příměrem ke krajině snové. V Nervalově *Sylvii* vítězí skutečnost nad snem, v Klímově *Slavné Nemesis* je tomu přesně naopak.

Pro romantický literární diskurz je příznačné, že krajina doznává výrazných proměn, které analogicky korespondují s citovým či mentálním rozpoložením postav. Nejinak je tomu i zde. Takto je ohlašován další Siderův výstup na Jelení Hlavu: „Mocněji než kdy dříve trčely hory, jakoby spánkem osvěženy, do temně modrého azuru. Nejbližší, nejvyšší, nejkrásnější z nich Jelení Hlava. Na ni předevčírem vystoupil, až k ledovci pod jejími nejvyššími skalními rohy, doufaje bláznivě, že uzří tam Ji ve skutečnosti, jako Ji tam uzřel ve snu; marně… Zmírnil chůzi. Zmizely zase. A zmizelo, dnes po prvé, i slunce za obláčky. Zavál prudce studený vítr od ledovce a hrozivě zaskučel… A tu náhle zaslechl Sider shůry výkřik, slabounký, ale zřetelný… A šlo to výš a výš. Obláčky na nebi černěly a rostly a houstly, šedivěly a hnědly; stále ledověji a stenavěji fičel vítr.“[18] Celá situace vrcholí dramatickou vizí, jakýmsi strašným déjà vu na Siderově teď již explicitně iniciační cestě. Právě krajina, jejíž prostorové úběžníky prozatím tvoří existenční rámec hlavní postavy, svým výrazem evokuje tuto výraznou sugesci, a posunuje tím platnost Siderovy zkušenosti do mystické roviny: „Nějaká vzpomínka-obluda vynořila se z hloubi jako strašlivý Leviathan ze strašných propastí oceánu… ponořila se ihned, ale duše resonovala ještě dlouho. ‚Jak děsně známé připadá mně toto místo!‘“[19]

To, že Klíma excerpuje sémantiku toposu romantické krajiny v její dynamické divokosti, hrůznosti a vznešenosti za účelem sobě vlastním, tj. umocňovat ideovou sféru ústřední postavy, dokládá i způsob jejího kontinuálního narušení a využití jejích nosných významů v nových kontextech. Tak po odjezdu z alpského městečka žije Sider mnoho let na zcela jiném místě, podle všeho v zalidněném velkoměstě. Ovšem i zde náhodou nalézá odkaz k divoké krajině, obraz Jelení Hlavy, byť pouze jako obrazovou reprodukci. Důležité je, že tento obraz v něm opět probouzí to, co se zdálo již zapomenuté. Reprodukovaná krajina se tak stává ikonou alpského chronotopu, čímž je stvrzena nejen syžetová koherence, ale tento význam se vyslovuje i k celkovému ladění časoprostorových úběžnic, jež z prvotné nenápadné oscilace mezi snem a realitou se postupně stávají jednou jedinou velkou snovou vizí. Podobně je to i s kontaminací dvojího obrazu domku pod převislou skálou.

Původní základní plán romantické krajiny je zde překódován a nasycen významem jiným, jenž otevírá bezbřehé pole pro působení subjektivně modálních transformací světa. Toto jednání v divergentním světě prózy, oscilujícím mezi snem a skutečností, šílenstvím, halucinací a jasnozřením, kulminuje ve chvíli dobrovolného Siderova skoku do alpské propasti. Romantický „patos“ vznešené krajiny je sice využit, ovšem – jak již bylo vícekrát řečeno – transponován do polohy gigantického fantasmatu, do polohy aktivní projekce subjektu, svádějícího svůj boj s transcendentální určeností. Odtud i typická metaforizace a personifikace krajiny: „Zářivě visela nad ním neposkvrněně čistá obloha jako nesmírné modré slunce, v němž se toto naše zdánlivé slunce utápí jako človíček v Bohu. Strašlivé šiky nortonských hor – to byly zkamenělíny pravěčné Melodie, které hřměly: ‚Čiň, červe, čiň, co dovedeš, a o další se nestarej; zašlápnut budeš tak jako tak, trochu větší bacile! Ale ty tomu nerozumíš.‘“[20] A dále, ve chvíli, kdy Sider procitá ze spánku, ovšem nikoli onoho běžného nevědomého, ale ze spánku, jenž je jakýmsi mystickým vytržením, se krajina plně proměňuje ve výraz čisté transcendence. Zde ona subverzivní transformace původně romantické struktury (prostor – subjekt) dostupuje vrcholu: „Nikdy neviděl nebe tak omamně, závratně modré a hluboké, tak polyfonní a bleskotavou hudbu hrdel ptačích dosud neslyšel; neřinuly se na něj nikdy dříve tak mocné proudy vůní tak mystických!“[21]

V průběhu celého tohoto textu promlouvají intertextuální motivy romantické krajiny, rozložené v horizontálně-vertikálních prostorových úběžnících, které v romantickém literárním diskurzu poprvé s tak ohromující silou dokázaly evokovat význam vznešena, ale i transcendence traktované skrze krajinný topos. A u Klímy dochází, ovšem způsobem naprosto originálním a tvůrčím, k odkazu k této literární tradici a současně k jejímu svébytnému překonání.

Summary

Richard Změlík: The Form and Significance of the Landscape Topos in Klíma's *The Glorious Nemesis*

The paper focuses on the specific textual representation of the literary space in the work of Ladislav Klíma *Slavná Nemesis* (*Glorious Nemesis*). The detailed examination of this work shows not only the specific mechanism constructing the literary landscape but also the meanings transcending the framework of the given text towards a broader, historical perspective of this text.

Poznámky:

1 Jindřich Chalupecký, *Expresionisté*, Torst, Praha 1992, s. 138.
2 Autoři knihy *Romantismus a romantismy* mj. ukazují, jak se mění axiologie vzhledem k pojetí krajiny v romantismu a klasicismu: „Zatímco klasicisté a osvícenci zdůrazňují univerzálnost, případně ideálnost přírody jako zdroje všech uměleckých hodnot, romantici se opírají především o představu autentičnosti a spontánnosti, která se zakládá na individuálním citu, jenž tvoří nejdůležitější složku básně." A jinde: „Na rozdíl od klasicistické ‚nápodoby Přírody' se romantické pojetí přírodní poezie obrací k jakési ‚původní' přírodě, v níž ještě nelze spolehlivě rozlišit mezi zdrojem života, přírodním prostředím a lidskou přirozeností. Romantická příroda má proto mnohonásobně bohatší významy a účely než její klasicistická předchůdkyně… Klasicistický pokus vložit mezi člověka a přírodu soustavu tradic a norem […] je mnoha romantiky odsouzen." Viz Zdeněk Hrbata – Martin Procházka, *Romantismus a romantismy*, Karolinum, Praha 2005, s. 18, 22.
3 Ladislav Klíma, *Slavná Nemesis*, Volvox Globator, Praha 1998, s. 15.
4 Karel Hynek Mácha, „Cikáni", in: *Dobrou noc, ó lásko*, ČS, Praha 1972, s. 97.
5 Jindřich Chalupecký, *Expresionisté*, s. 142–143.
6 Zdeněk Hrbata – Martin Procházka, *Romantismus a romantismy*, s. 51. Krajina jako jeden z výrazů kategorie prostoru ve fikčním světě je v tomto případě významově mnohem širší, než by bylo možné určit z pouhé její geografické interpretace, jak se o to v případě *Cikánů* pokusil např. Jaromír Wágner.
7 „Když Sider po prvé projížděl alpským městečkem Cortonou, učinil naň velebný kraj koldokol dojem tak mocný a tak zvláštní, že na nejbližší stanici vystoupil z vlaku a vrátil se tam." Časová věta současně realizuje významovou podmínku, z jejíhož kontextu vyplývá základní logická subsumpce krajina (prostor) / subjekt.
8 Ladislav Klíma, *Slavná Nemesis*, s. 16.
9 Na zvláštní úlohu horizontu a s tím spojených východů a západů slunce upozornil např. Zdeněk Hrbata (viz *Romantismus a romantismy*).
10 Tomuto významu se podrobněji věnujeme ve stati „Dvojí podoba romantické krajiny: Mácha a Nerval", *Bohemica Olomucensia* 1, 2009, č. 1 (Litteraria), s. 178–192.
11 Ladislav Klíma, *Slavná Nemesis*, s. 17.
12 Tamtéž.
13 Pozornost jim věnujeme opět ve stati „Dvojí podoba romantické krajiny: Mácha a Nerval"; viz poznámka č. 10.
14 Máme zde na mysli problém krajinného toposu v těchto dvou Máchových prózách. Tímto nehodláme nikterak paušalizovat složitou problematiku vztahu subjektu a krajiny. Detailně se této otázce věnují i autoři knihy *Romantismus a romantismy*: „Obsáhlá stupnice romantických krajin v užším i širším slova smyslu účinkuje v různých kontextech (filozofickém, literárním, výtvarném, a dále v jiném měřítku: reflexivním, lyrickém atd.). Obvykle je spojuje zvažovaný poměr přírody a subjektu. Síře této stupnice, přirozeně prostoupené topoi, sahá od krajiny-přírody-univerza až po krajinu duše. Mezi těmito krajními body se rozkládá členité pole, kde můžeme například pozorovat jasně stanovené premisy, k nimž patří příroda pojímaná jako nezávislá entita, jako svébytný majestát, nebo rozšířený poklad, že hudba-harmonie vesmíru umožňuje vnímat hudbu v sobě. Na tomto poli se však objevují další úkazy, na nichž se spolupodílejí nebo o něž vedou spor předzjednaný koncept a konkrétní senzibilita spjatá s tvorbou. A teprve touto kontroverzí, kdy nelze klást krajinu-přírodu jen jako ideu nebo separovaný předmět reflexe či popisu, se krajina prohlubuje, protože potvrzuje svou dvojí souběžnou existenci – přírodní existenci jakožto výtvor přírody a různě antropomorfizovanou existenci. Antropomorfizovanou nejen díky souladu přírodní atmosféry a rozpoložení subjektu, obecně řečeno jejich vzájemným podnětům, ale především citovou ‚realizací' krajiny v tvorbě. To, co neustále problematizuje romantickou krajinu, lépe řečeno činí ji skutečně romantickou, tj. myšlenou i ztvárňovanou, je snaha chápat nebo oslovovat přírodu v podobě krajiny a také věřit, tak jako Lamartine, že se v sepětí krajiny a subjektu uchovává sám génius loci (např. krajina jako útočiště, krajina domova, dětství) a vzniká

také ‚obraz' přírody prostoupený dechem lidské duše." Viz Zdeněk Hrbata – Martin Procházka, *Romantismus a romantismy*, s. 53.
15 Ladislav Klíma, *Slavná Nemesis*, s. 17.
16 Zde plně souhlasíme s Josefem Kodíčkem, který konstatuje, že „romantismus Klímova díla není však výrazem snové, ‚poetické' povahy." In: tamtéž, s. 7.
17 Tamtéž, s. 20.
18 Tamtéž, s. 25, 28.
19 Tamtéž, s. 31.
20 Tamtéž, s. 96.
21 Tamtéž, s. 104.

aluze
revue pro literaturu, filozofii a jiné

Svět jako vědomí a nic Ladislava Klímy v olomouckém korpusu české esejistiky přelomu 19. a 20. století

Petr Pořízka – František Schäfer

Korpusová lingvistika je dnes jednou z nejdůležitějších metod jazykovědného výzkumu.[1] Korpus je možno definovat jako soubor elektronicky zpracovaných a databázově uložených textů (různé velikosti), jejž je možno dále opatřit různými anotacemi. K práci s korpusy slouží nejrůznější aplikace, nejčastěji tzv. korpusové manažery.[2] Tyto aplikace umožňují vyhledávat data podle různých kritérií, automaticky generovat frekvenční či abecední seznamy, provádět statistické analýzy, ukládat výsledky atp. Přestože doposud vznikají především jazykovědně orientované korpusy, existují již projekty s literárněvědným zaměřením, resp. korpusy, jež umožňují využití filologické.

V roce 2007 byl v Ústavu Českého národního korpusu (ÚČNK) zveřejněn *Slovník Karla Čapka*[3] a o dva roky později Bohumila Hrabala (taktéž v ÚČNK).[4] V témže roce byl dokončen dlouhodobý, ve své podstatě korpusový projekt Ústavu pro českou literaturu AV ČR, jenž započal již v roce 1998.[5] Jedná se o fulltextovou databázi české poezie 19. a počátku 20. století, tzv. *Českou elektronickou knihovnu*, jež obsahuje celkem 1 700 básnických sbírek. Vytvořené webové rozhraní, aplikace sloužící pro přístup a práci s daty, umožňuje jak fulltextové, tak strukturované vyhledávání (hledání klíčových slov, veršů, strof). Lze využívat různé statistické funkce, včetně frekvenčního slovníku – zajímavé jsou údaje o minimální, průměrné a maximální délce strofy, verše či slova ad.

Olomoucký korpus české esejistiky přelomu 19. a 20. století (dále KČE) vzniká na Katedře bohemistiky Filozofické fakulty Palackého univerzity od počátku roku 2008. Klímův *Svět jako vědomí a nic* (dále též SVN) je součástí KČE, korpusu, jenž bude v budoucnu obsahovat řadu dalších autorských subkorpusů (viz níže).

Důvod vzniku a účel KČE je dvojí: (1) didaktický/metod(olog)ický a (2) lingvistický.

Ad (1): První část KČE – korpus esejů Otokara Březiny – byla sestavena v roce 2008 v rámci kurzu korpusové lingvistiky pod vedením autorů tohoto textu.[6] Náplní tohoto experimentálního kurzu byla nejen tradiční práce s již hotovými korpusy, ale především záměr vytvořit efektivní postup přípravy a zpracování malých autorských korpusů pro jazykovědné a literárněvědné účely. Zpracování korpusu do podoby, aby jej bylo možno využívat výše naznačeným způsobem, je netriviální úkol, na němž často participuje tým spolu-

pracovníků. Tento úkol vyžaduje nejen znalosti filologické, ale i znalosti technického rázu – z oblasti informačních technologií: kódování znaků, formát dat, samotný proces zpracování různými nástroji ad.

Ad (2): Z lingvistického hlediska je KČE budován pro studium psaného jazyka a jazykového vývoje na zlomu konce 19. a počátku 20. století. Jazyk jednotlivých autorů tak bude možno analyzovat a charakterizovat s pomocí exaktních metod korpusové lingvistiky.[7] KČE by měl být v budoucnu včleněn do širšího projektu olomouckého korpusu psaného jazyka konce 19. a začátku 20. století, jenž bude jako celek diverzifikovaných malých autorských korpusů obsahovat čtyři základní moduly: korpus esejů, prózy, lyriky a korespondence.[8]

Budování korpusů zahrnuje několik etap a oblastí, jež jsou uvedeny v následujícím výčtu (v této studii se věnujeme oblastem I 2, II 1, II 2a):[9]

I Formát
- 1 – kódování znaků (tři základní typy: ASCII, ANSI a Unicode)[10]
- 2 – formát dat: strukturovaný (XML) vs. nestrukturovaný (tzv. plain text *.txt*)

II Anotace (= metadata)
- 1 – externí
- 2 – interní
  - a) strukturní (strukturně-obsahová)
  - b) lingvistická

III Nástroje
- 1 – příprava a zpracování
- 2 – korpus a jeho vytěžování

Z hlediska formátu musí být všechna data nejprve uložena v tzv. plain textu (prostý text, přípona *.txt*). Nelze pracovat s běžnými, wordovskými soubory (dokumenty s příponou *.doc*, *.xdoc* nebo *.rtf*), ale je třeba tyto soubory převést do formátu *.txt*. Odstraněno je všechno formátování dokumentu (zejm. různé řezy a typy písma, řádkování, odsazení, odrážek atp.) tak, aby zůstal pouze čistý text. Chceme a potřebujeme-li ovšem tento nezformátovaný a nestrukturovaný text dále zpracovávat, anotovat (viz níže), je třeba využít možností některého ze značkovacích (meta)jazyků (markup languages). Mezi nejznámější a nejrozšířenější značkovací jazyky patří SGML (***S**tandard **G**eneralized **M**arkup **L**anguage)*, HTML (**H**yper**T**ext **M**arkup **L**anguage) a XML (E**X**tensible **M**arkup **L**anguage).[11] Současným mezinárodním standardem je především XML, jenž uživateli umožňuje definovat si vlastní sadu značek se speciálním významem. Výsledný text v XML obsahuje data (samotný text, v našem případě eseje) a metadata (data o datech: jak značky, tak případné další textové metainformace). XML tedy umožňuje text (data) anotovat: přiřadit textu další informace prostřednictvím značek (tagů) se striktně definovaným významem a hodnotou. Značkováním do textu vnášíme informace o struktuře a obsahu textu nebo instrukce pro jeho zpracování.

Externí anotace slouží ke včlenění vnětextových metainformací: např. typ korpusu nebo textu (žánr), původní jazyk díla, rok vydání, údaje o zpracovateli korpusu, popis formátu a anotace ad. Strukturně-obsahová interní anotace popisuje strukturu textu a jeho hierarchizaci (kniha a její části: kapitoly, oddíly, odstavce, věty, slova apod.) a vyznačuje všechny další potřebné jevy: např. typografické konvence textu (řez písma, citace ad.), specifika autorského stylu (např. užívání interpunkce u L. Klímy) ad. Lingvistickou interní anotaci lze provést na různých úrovních, v dosavadních korpusech je standardem gramatická anotace: přiřazení *lemmatu*[12] a slovního druhu – *POS* (z angl. Part-of-Speech) – nebo slovnědruhové interpretace – *tag* (se všemi relevantními morfologickými kategoriemi daného slovního druhu). Oba subkorpusy KČE (Březinovy i Klímovy eseje) budou prozatím anotovány s lemmaty a POS.[13]

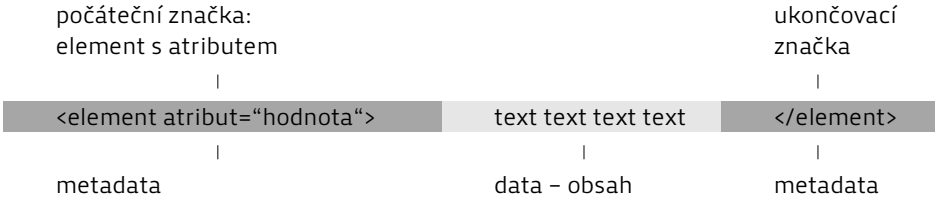
Strukturní (strukturně-obsahová) anotace by měla vždy zachycovat všechny relevantní a specifické rysy textu. Při zpracování Klímova *Světa jako vědomí a nic* jsme vycházeli z prvního (autorského) vydání v roce 1904. Ukázalo se, že je třeba zachovat, případně označkovat originální typografické rysy Klímova stylu a jevy ortografické.

Z hlediska typografie zachováváme v plném rozsahu Klímův způsob užívání interpunkčních znamének, neboť charakterizuje autorův vysoce specifický styl: dlouhé pomlčky v kombinaci se sekvencí teček, středníkem či dvojtečkou v různých kombinacích (dále kombinované s tečkou, čárkou, otazníkem a vykřičníkem) – viz Příloha. Nápadná je i práce s řezem písma: Klíma kromě základního typu písma u některých výrazů či částí textu užívá kurzivu a/nebo jiný font větší velikosti (v anotaci SVN značeno jako bold). Pozornost je věnována i anotaci uvozovek. Klíma je krom tradičního způsobu užívá coby signálu citace i sémanticky, pragmaticky: jako prostředek relativizace, vytýčení/zdůraznění atp.

V ortografii SVN jsou zachovány tyto jevy:

- kvantita vokalických písmen: *system, sentimentalní, idealní, Oceanu, finalní, cerebralní, sfery, primarní, nejradikalnější vs. dosavádními, dosavádního*
- ortografický úzus psaní slov cizího původu, zejm. latina a řečtina:
  - latina, řečtina: *s/z* (*kausalita, perversit, analyse, metamorfose, illuse, generalisující, positiva, paralysuje*)
  - řečtina: *th* (*mathematický, ethika, theoreticky, pantheistický, hypothesa, apathie*)
  - zdvojené souhláskové litery: *ll, tt, rr, ss, mm, ff, kk*
    - ll (*parallelismus, intellekt, illuse, konstellace, allegorií, sv. Helleně*), tt (*marionetty*), rr (*korrelata, irrealním*), ss (*passivní,associace, pessimistické*), mm (*summa*), ff (*affirmující*); kk (*akkumulaci*)
  - řečtina – vokalické spřežky: *ae* (*aetheru*)
  - další jevy: *ks* místo *x* (*ekstase*), *k* místo *ch* (*karakter*), *qu* místo *kv* (*quanta*)

Aby mohl být text anotován, je třeba definovat sadu značek. V jazyce XML jde o stanovení elementů a jejich atributů. Základní formát XML ukazuje následující schéma:



Element je základem syntaxe XML, je povinný. Každý element má tzv. počáteční a koncovou značku (v úhlových závorkách, lišící se lomítkem). Atribut, kterému lze přiřadit hodnotu, je fakultativní součástí elementu: může, ale nemusí být ve značce obsažen. Hodnota atributu je signalizována rovnítkem a vepsána do uvozovek.[14]

Uveďme nyní v praktické ukázce, jak by mohl vypadat XML formát struktury a obsahu knihy *Svět jako vědomí a nic*.

Struktura a obsah knihy

Svět jako vědomí a nic
I. Všeobecné /3/
II. Jednotlivé /30/
a) Příroda /30/
b) Člověk /56/
ab) Všeobecné /56/
bb) Jednotlivec /65/
cb) Společnost /133/

XML verze[15]

```
<?xml version="1.0" encoding="UTF-8"?>
<!-- Deklarace XML a kódování znaků -->
<kniha>
  <titul>Svět jako vědomí a nic</titul>
  <autor>Ladislav Klíma</autor>
  <žánr>filozofické eseje</žánr>
  <rok>1904</rok>
    <část index="I" paginace="3">Všeobecné</část>
    <část index="II" paginace="30">Jednotlivé</část>
      <kapitola index="a" paginace="30">Příroda</kapitola >
      <kapitola index="b" paginace="56">Člověk
            <oddíl index="ab" paginace="56">Všeobecné</oddíl>
            <oddíl index="bb" paginace="65">Jednotlivec</oddíl>
            <oddíl index="cb" paginace="133">Společnost</oddíl>
      </kapitola>
</kniha>
```

Komentář: Text (názvy částí knihy) je obklopen počáteční a koncovou značkou (element). Paginace knihy a její rozčlenění do částí, kapitol a oddílů jsou v XML vloženy do elementů jako atributy s konkrétní hodnotou.

Jednou z výhod XML je nejen možnost definovat si vlastní sadu značek, ale také tuto sadu případně podle potřeby rozšiřovat (i v pozdějších fázích projektu).

Pro subkorpus SVN jsme definovali následující sadu značek:[16]

XML: subkorpus SVN – sada definovaných elementů s atributy[17]

```
---------------------------------------------------------------------
ELEMENT essay                  # žánr – eseje
      ATRIBUT author   # jméno autora
      ATRIBUT title            # název díla
      ATRIBUT year             # rok vydání
---------------------------------------------------------------------
ELEMENT chap                   # kapitola, oddíl (chapter)
      ATRIBUT no               # číslo kapitoly (number)
---------------------------------------------------------------------
ELEMENT par                    # odstavec (paragraph)
      ATRIBUT no               # číslo odstavce (number)
---------------------------------------------------------------------
ELEMENT quot                   # citace, uvozovky (quotation)
---------------------------------------------------------------------
ELEMENT ital                   # kurziva (italics)
---------------------------------------------------------------------
ELEMENT bold                   # tučný řez písma
---------------------------------------------------------------------
ELEMENT grec                   # grecismus (grecian)
---------------------------------------------------------------------
ELEMENT lat                    # latinismus (latinity)
---------------------------------------------------------------------
ELEMENT corr                   # korektura (correction)
---------------------------------------------------------------------
```

Konkrétní ukázku XML formátu subkorpusu SVN uvádíme v Příloze – tagy jsou pro přehlednost zvýrazněny tučným písmem.

Strukturací textu ve formátu XML získáváme možnost vyhledávat data podle značek (a jejich hodnot), které jsme si definovali. Záleží tedy také na detailnosti anotace. Čím více

značek zavedeme, čím detailnější bude anotace, tím více možností budeme mít při práci s daty. Neméně důležitý je výběr vhodného softwaru, který při práci s korpusem použijeme.

Standardní aplikací českých jazykových korpusů je korpusový manažer *Manatee/Bonito*.[18] *Bonito* užívá pro vyhledávání dat několika prostředků: (1) dotazovací jazyk CQP (**c**orpus **q**uery **p**rocessor), (2) regulární výrazy a (3) booleovské (logické) operátory.[19] Všechny tři součásti dotazovacího jazyka je možno kombinovat, a vytvářet tak i komplexní dotazy a složitější konstrukce.[20]

V *Bonitu* je možno jednoduše vyhledávat zadané slovo nebo slovní spojení, efektivně i na základě lingvistické anotace: v KČE podle lemmatu a morfologické značky. Všechny možnosti lze přitom kombinovat. Nabízeny jsou dále nejrůznější statistické údaje.[21]

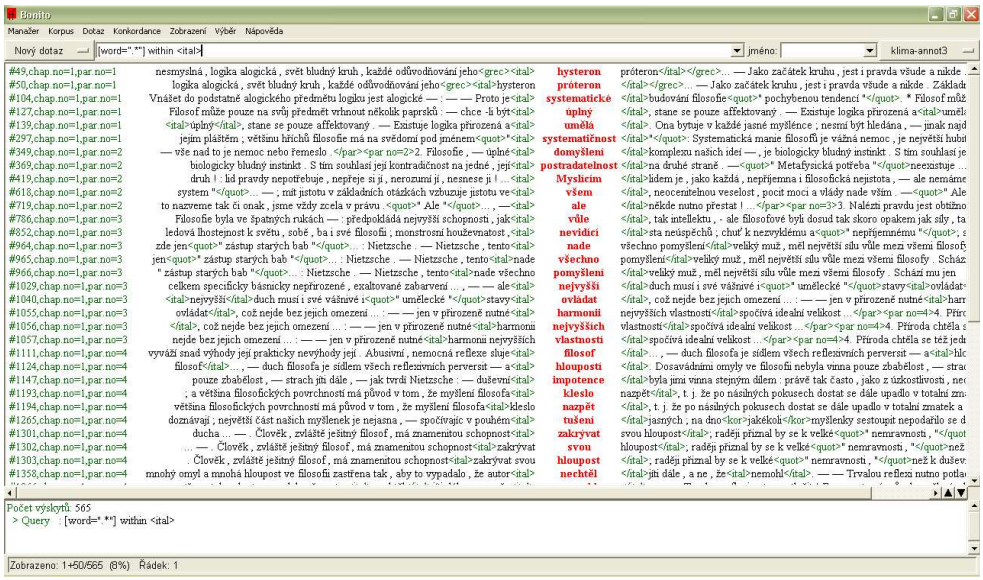
Pro vyhledávání dat lze využít i strukturní anotaci: k hledanému textu nebo jeho částem se dostáváme prostřednictvím definovaných XML tagů (strukturních značek). K tomu je třeba znát formát, syntax dotazů (srov. zde pozn. 18 a 19). Dotaz pro tentýž jev lze většinou zapsat více způsoby (v různých variantách). Někdy jde o zápisy ekvivalentní, jež dávají týž výsledek, v některých případech (vlivem zjednodušování syntaxe zápisu) je i výsledek variantní. Klíčem k rozlišení těchto zápisů je opět znalost dotazovacího jazyka *Bonita*.

Uveďme si některé možnosti na konkrétních příkladech. Chceme-li např. v (sub)korpusu SVN vyhledat všechny výrazy, jež Klíma označil kurzivou, bude dotaz vypadat takto:

```
[word=".*"] within <ital>
```

Dotaz je složen ze čtyř částí: (1) definice atributu,[22] jež je uzavřena v hranatých závorkách, (2) hledaný výraz je vepsán mezi uvozovky uvnitř atributu (zde kombinace metaznaků *tečka+hvězdička*, tato kombinace vyhledá jakékoli slovo – viz zde pozn. 18), (3) výraz *within* je instrukcí pro vyhledávání uvnitř tagů, následovaný (4) konkrétní značkou (zde pro kurzivu).

Výsledek dotazu ukazuje následující obrázek:



Vyhledaný výraz (tzv. klíčové slovo) je zobrazen v kontextu, zarovnán a barevně odlišen. V *Bonitu* lze zobrazit i reference – v dialogovém okně vlevo –, jež v tomto případě ukazují pozici každého klíčového slova, číslo kapitoly a číslo oddílu.

Výše uvedený dotaz je ovšem možno zapsat dalšími třemi způsoby, všechny přitom představují zjednodušený způsob zápisu:

".*" within <ital>
<ital>".*"</ital>
<ital>".*

První varianta původního zápisu zachovává funkční výraz (příkaz) *within*, zjednodušení spočívá ve vynechání implicitního atributu *word*, hledaný výraz je totiž možno zapsat i bez něj, uvozovky ovšem musí zůstat zachovány. Další varianty zápisu vynechávají i příkaz *within* a pracují pouze s tagy a klíčovým slovem v uvozovkách.

Potřebujeme-li rozsah vyhledávání omezit, např. aby korpusový manažer našel všechny výrazy v kurzivě pouze v druhém odstavci (oddílu) první části SVN, pak by dotaz vypadal takto:

```
[word=".*"] within <ital> within <chap no="1"> within <par no="2">
```

Dotaz je zpřesňován (specifikován) přidáním příslušných tagů – tvar zápisu značky odpovídá formátu XML (element s atributem a hodnotou).

Dotazovací jazyk korpusového manažeru *Manatee/Bonito* skýtá řadu dalších možností. Důležitý je přitom fakt, že jsou závislé i na provedené anotaci – s narůstající komplexností anotace se rozšiřují i možnosti vyhledávání dat. Jazyk XML navíc není vázán na konkrétní aplikaci – jde o obecný, na platformě nezávislý mezinárodní standardní formát, díky němuž lze tentýž text (týž korpus) zkoumat různými nástroji.

Summary

Petr Pořízka – František Schäfer: *Svět jako vědomí a nic* by Ladislav Klíma in Olomouc corpus of Czech Belles-Lettres et the Turn of the 19th and 20th Centuries

The presented paper is a methodological study focused on forming the possibilities of small authors' corpora for linguistic and literary research purposes. It is based on the belles-lettres book *Svět jako vědomí a nic (The World as Consciousness and Nothing)* by Czech writer and philosopher Ladislav Klíma (1st edition in 1904). Special attention is paid to the format and structural annotation of data. The basic principles of the XML mark-up language are presented, which allows the user to create tags as required. The defined set of tags in Klíma's corpus reflects both the structure of the text and Klíma's specific style of writing, in particular certain typographic and orthographic features. Some basic options of data retrieval by means of corpus manager *Manatee/Bonito* are demonstrated and the basics of the query language syntax are explained.

Poznámky:

1 V České republice má zhruba patnáctiletou historii (Ústav Českého národního korpusu byl založen r. 1994).

2 U českých jazykových korpusů je nejvíce používán korpusový manažer *Manatee/Bonito* (© Pavel Rychlý), jenž byl využit i pro potřeby našeho korpusu české esejistiky. Viz http://www.fi.muni.cz/~pary/ a www.textforge.cz.

3 František Čermák (ed.), *Slovník Karla Čapka*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2007. Viz http://ucnk.ff.cuni.cz.

4 František Čermák – Václav Cvrček (eds.), *Slovník Bohumila Hrabala*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2009.

5 Srov. http://www.ceska-poezie.cz/cek.

6 Na tvorbě korpusu březinovských esejů se podíleli i studenti zmiňovaného kurzu a byl prezentován na mezinárodním sympoziu Otokar Březina 2008 v Jaroměřicích nad Rokytnou.

7 Výklad těchto metod přesahuje zaměření předkládané stati. Zájemce lze odkázat na příslušnou literaturu a zdroje uvedené zde v poznámkovém aparátu.

8 Kromě esejů Otokara Březiny a Ladislava Klímy již byly digitalizovány fragmenty díla dalších autorů: Miloše Martena, Františka Xavera Šaldy, Arne Nováka a několik esejů z oblasti výtvarné a hudební kritiky, filozofie a teologie.

9 Ve studii Petr Pořízka – František Schäfer, „Korpus esejů Otokara Březiny (fragment korpusu české esejistiky přelomu 19./20. století)", in: Petr Holman (ed.), *Otokar Březina 2008*, Nakladatelství Dalibor Malina, Vsetín 2010, s. 95–105, se věnujeme zbylým tématům budování korpusů: II 2b, III 1 a III 2.

10 Bližší informace viz http://www.cestina.cz/kodovani/index.html a příslušné odkazy.
11 Blíže viz http://www.w3.org/MarkUp/SGML/, http://www.w3.org/XML/.
12 Lemma je kanonická, reprezentativní forma slovních výrazů: např. u sloves tradičně infinitiv, pro substantiva nominativ singuláru atp.
13 K problematice lingvistické anotace KČE blíže viz naši zmiňovanou stať v březinovském sborníku: Petr Pořízka – František Schäfer, „Korpus esejů Otokara Březiny (fragment korpusu české esejistiky přelomu 19./20. století)", 2010.
14 Typograficky se nejedná o uvozovky, ale o tzv. dvojitou primu.
15 První řádek zápisu slouží k deklaraci XML a kódování znaků (zde Unicode), druhý řádek je komentář. Syntax a forma zápisu těchto informací je i v tomto případě předem a pevně stanovena.
16 Vzhledem k výše řečenému nemusí jít o konečnou verzi.
17 Pro názvy elementů a atributů jsme zvolili internacionální angličtinu. XML ale umožňuje definovat značky i v češtině. Křížek uvozuje hodnotu elementu nebo atributu, v závorkách jsou uvedeny plné názvy zkratek.
18 Základní informace a uživatelský manuál lze nalézt na http://nlp.fi.muni.cz/projects/bonito/, http://ucnk.ff.cuni.cz/bonito/, http://ujc.dialogy.cz/bonito/doc/bonito-cz.html.
19 Booleovské operátory vyjadřuji logický vztah mezi dvěma (nebo více) prvky vyhledávání. Mezi nejužívanější patří AND (logický součin, konjunkce), OR (logický součet, disjunkce) a NOT (negace). Regulární výrazy jsou zástupné metaznaky se striktně definovanou funkcí. *Bonito* jich využívá celou řadu (odkaz viz zde v pozn. 19), v této práci je pro ukázku vyhledávání užita *tečka* (.) zastupující libovolný znak a *hvězdička* (*), která znamená 0 a více opakování předchozího znaku (příp. celého výrazu). Dotazovací jazyk CQP je definovanou syntaxí a algoritmem dotazů, obsahuje různé typy závorek (kulaté, složené, hranaté), dotazovací metavýrazy (*word*, *lemma*, *tag*, *within*...) a další prvky.
20 Podrobnější popis jazyka CQP, regulárních a booleovských výrazů, jejich funkcí i možností lze nalézt v disertační práci Pavla Rychlého (autora korpusového manažeru *Manatee/Bonito*) – dostupné z http://www.fi.muni.cz/~pary/dis.pdf. Základní přehled dotazovacího jazyka *Manatee/Bonita* s příklady viz http://ucnk.ff.cuni.cz/bonito/regular.html.
21 Blíže viz Petr Pořízka – František Schäfer, „Korpus esejů Otokara Březiny (fragment korpusu české esejistiky přelomu 19./20. století)", 2010.
22 Dalšími atributy v KČE jsou *lemma* a *POS* (Part-of-Speech). *Bonitu* je takto zadána instrukce, zda vyhledávat podle uvedeného slova, lemmatu nebo slovnědruhové značky.

Příloha

XML formát: strukturní anotace (elementy + atributy)

<essay author="klima" title="svet jako vedomi a nic" year="1904">…<chap no="1">…<par no="24"> 24. — Nejrozumnější však maxima pro tvory , kteří mohou jednání své vědomě řídit , byla by : **<ital> <quot>** " Dělej cokoli ! " **</quot> </ital>** … : Jest nanejvýš lhostejno , jak jednáš , nejen pro svět , ale i pro tebe ! — : jest předem jisto , jak vše dopadne : — — **<ital>** Každý myšlenkový atom sloučí se průběhem světového roku se **</ital> <bold>** všemi **</bold> <ital>** myšlenkovými atomy a **</ital> <bold>** stane se tak za dobu světového roku tím , čím je svět v každém momentu ; **</bold>** — atom myšlenkový je v témže poměru k světu , jako atom časový k světovému roku . — Dále : **<ital>** Z výlučné intellektualnosti světa následuje výlučná realnost **</ital> <bold>** všech **</bold> <ital>** pomyšlení **</ital>** , následuje , že není představy bez **<bold>** realního **</bold>** důvodu , přání bez **<bold>** skutečného **</bold>** objektu : — **<ital>** že každé pomyšleni jest jen poukazem na skutečnost , každé přání na vyplnění **</ital>** : — **<bold>** nic neleží mimo železný kruh vůle v tomto veskrze intellektualním světě ; **</bold>** — nic není irrealního v tomto irrealním světě — . Poněvadž se však každý myšlenkový atom sloučí se všemi ostatními , následuje , **<bold>** že všechna přáni a pomyšlení musí jednou dojit splnění a uskutečnění ! **</bold>** Konečně : Jako positiva a negativa abstracta **<quot>** " svět " **</quot>** ruší se každým okamžikem , **<bold>** tak ruší se positiva a negativa každé části každým světovým rokem : **</bold>** neboť kombinace jednoho atomu se všemi , stejným dílem positivními a negativními , musí být rovněž stejným dílem positivní a negativní ; následuje : **<bold>** svět je vůbec bez hodnoty … **</bold>** — — : — — Všeho dosáhneš , a vše dosáhne tebe , dělej co dělej ! Tvá práce je zbytečna , tvá lenost bez významu , — tak i tak dosáhneš všeho ! … **<ital>** Všechna **</ital>** tvá nejsmělejší přání se splní , všechny tvé nejhroznější obavy se uskuteční , všechny tvé nejvzdušnější fantasie stanou se realností ! Povzneseš se k nejvyššímu , klesneš k nejhlubšímu ! Nemyslitelné stane se tvou myšlenkou , a nemožné stane se ti skutečností … ! Prožiješ všechny metamorfosy , které jsi schopen si představit , a millionkrát více těch , které jsou ti nepředstavitelny ! … Ale co budeš mít z tohoto všeho ? : — Praničeho ! Vším nestaneš se ani šťastnější , ani neštastnější , ani větší , ani menší … — Všechno tvé úsilné hledání štěstí nerozmnoží ho , všechno tvé odříkáni nezmenší ho ! Tvé obavy před bolestí jsou nesmyslny : trpíš -li , raduj se , žes si toho zas už kus odbyl ; raduješ -li se , věští to pouze bolest , **<ital>** přesně **</ital>** tím větši , čím větší tvá radost ! Nanejvýš lhostejno jest nejen , co činíš , ale i co se ti přihodí ! : jednou musíš si vše odbýt ! Tvé úsilí zlepšit tvůj stav je směšné , radost rovněž ! každé zlepšení zaplatíš až do posledního haléře zhoršením , štěstí neštěstím , velkost malostí ; ale každé tvé špatno promění se v dobro . Nesmíš v **<ital>** nic doufat **</ital>** , ale nemusíš se **<ital>** ničeho obávat **</ital>** : — Až bude závratný koloběh všeho u konce , jaký bude výsledek … ? : **<ital>** Žádný … , — jako by nic nebylo bývalo … : jediná cena všeho **</ital>** se zatím v koloběhu tom **<ital>** rozplynula **</ital>** … A pak začne tento příšerný svět otáčet se znovu … , a po věčnosti věčností … — — Krátce před svou smrtí snil Lichtenberg , že zavítal do vesnické krčmy . Mladý jakýs muž jedl tam polévku , občas vyhazoval ji do výše a lžící opět chytal . Jiní mužové hráli tam v kostky ; vedle nich pletla vysoká , hubená žena . Jí ptal se L. , možno -li zde co vyhrát ? Na odpověď : **<quot>** " nic " **</quot>** , — tázal se pak , možno -li zde co prohrát , a dostal odpověď : **<quot>** " ničeho " **</quot>** . **<quot>** " To považoval jsem za důležitou hru , " **</quot>** — praví k tomu L. — — : Ano , za důležitou považujeme životní hru , při níž na konec nemůžeme ani ztratit ani získat ! Zde je nejvnitřnější **<ital>** hrozné tajemství </ital> tohoto světa — fantomu : Vše snaží se a plahočí , touží a dělí se , doufá a zoufá , jásá a naříká pro něco , co nejen theoreticky **<quot>** " jest " **</quot> <ital>** ničím **</ital>** , ale co i prakticky **<bold>** v nic **</bold> <ital>** se paralysuje **</ital>** … **</par> </chap> </essay>**

Věčnost není děravá kapsa, aby se z ní něco ztratilo

Soubor studií věnovaných Ladislavu Klímovi

Sergio Corduas, Roman Kouřil, Michal Kříž, Martin Machovec, Vladimír Novotný, Helena Pavlincová, Petr Pořízka, František Schäfer, Ladislav Soldán, Olga Švecová, Kamila Woźniak, Richard Změlík, Josef Zumr

editoři: Erik Gilk, Jiří Hrabal
jazyková korektura: Petr Stojan, Vít Gvoždiak
sazba a grafická úprava: Vít Gvoždiak
adresa redakce: Aluze, Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Křížkovského 10, 779 00 Olomouc
e-mail: redakce@aluze.cz

Vydala Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné jako přílohu e-1.
Rok vydání 2010
Vydání první
ISSN 1803-3784

http://www.aluze.cz